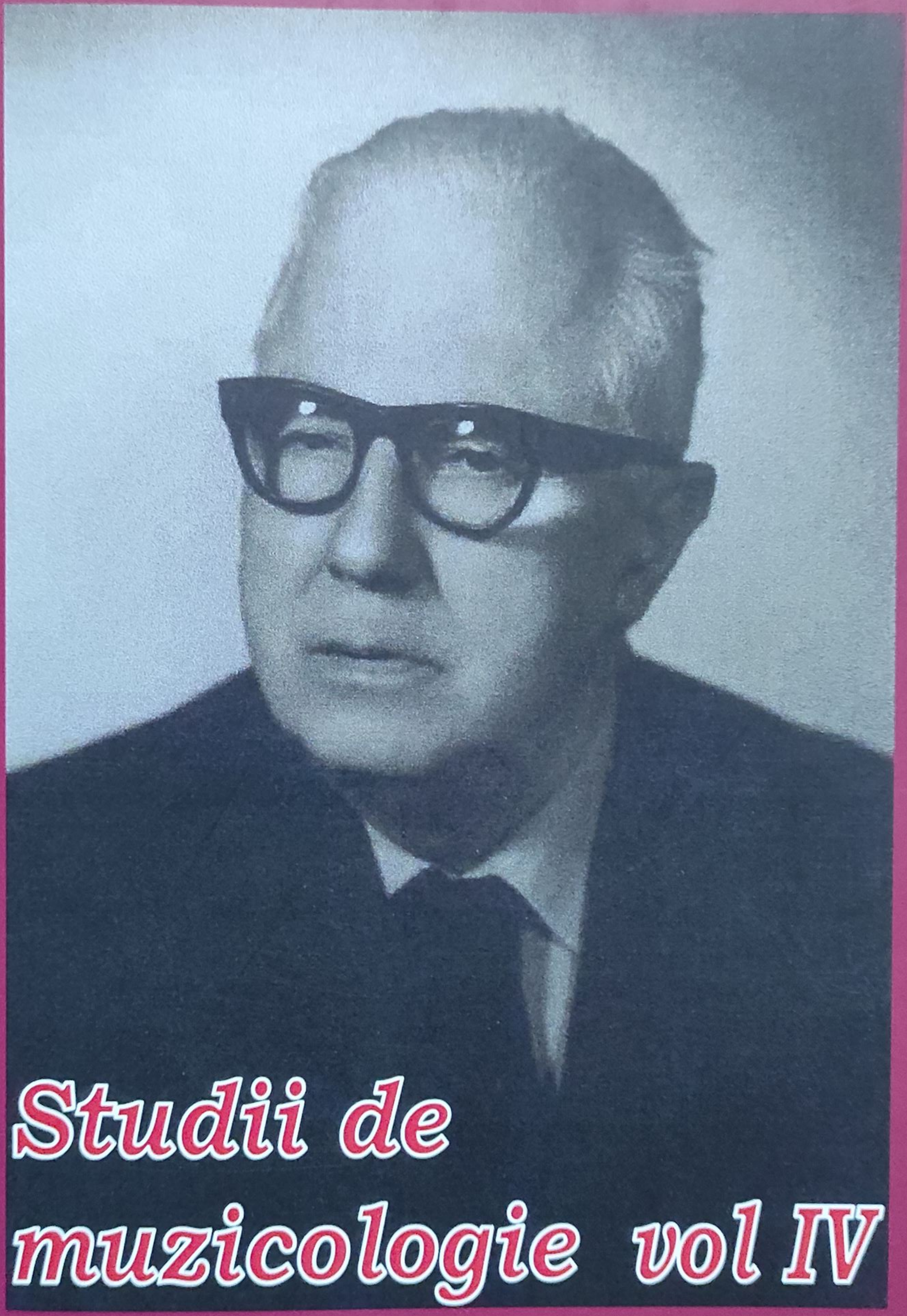
Maria Georgeta POPESCU

coordonator



Studii de muzicologie vol IV

Editura pim

Maria Georgeta POPESCU
coordonator

Studii de muzicologie

VOL. IV

Editura PIM
Iaşi – 2009

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE "GEORGE ENESCU" IAȘI
Biblioteca
119.853

CUVÂNT ÎNAINTE

Dragostea pentru artă este cu atât mai fierbinte
cu cât cunoaşterea este mai perfectă.
Leonardo da Vinci

Dacă *Soarta muzicii în şcoală este hotărâtă,* noi, generaţia de azi, de cadre didactice am reuşit să ne unim forţele şi în acest an şcolar pentru a fi împreună la o nouă lansare, a celui de al IV-lea volum de **Studiilor de muzicologie** şi pentru a ne prezenta studiile/lucrările noastre în cadrul **Simpozionului Naţional** pentru elevi şi cadre didactice. **Interdisciplinaritatea în arta sonoră** este tema menţinută şi pentru această sesiune, pentru a da posibilitatea mai multor doritori de autoperfecţionare să-şi prezinte preocupările în cât mai variate domenii artistice sau ştiinţifice care se intersectează cu artea sunetelor.

În noul volum sunt publicate treizeci şi şase de lucrări din care trei studii sunt ale elevilor clujeni şi ieşeni din liceele de artă. Acestă sesiune îşi propune să fie un bogat schimb de idei şi o aplecare cu un mare interes asuprea ştiinţei muzicii - istoria culturilor şi stilurilor muzicale, teoria şi analiza, etnomuzicologia, teoria interpretării şi a practicii vocale/instrumentale, estetica muzicală, critica muzicală, sociologia muzicală, psihologia muzicală, pedagogia muzicală etc. pentru cadrele didactice şi elevii din Cluj, Constanţa, Drobeta Turnu Severin, Târgu Jiu, Piteşti, Tulcea şi Galaţi, Iaşi. Toţi aceşti participanţi sunt şi coautorii acestui volum. Trebuie remarcat faptul că familia noastră, a dascălilor preocupaţi şi de muzicologie se măreşte de la un an la altul, ceea ce ne face să sperăm că cercul nostru se va lărgi în timp.

Schimbul nostru de idei din 2009 va acoperi un spaţiu vast de prezentarea – de la apariţia trompetei la modalitatea de utilizarea a cântului bizantin în creaţia lui Paul Constantinescu, de la analizarea creaţiei vocale a lui Johann Sebastian Bach până la spiritul neoclasic în *Concerto per archi* de Viorel Munteanu sau de la prezentarea tehnicii violoncelistice de interpretare a micro-inervalelor până la împărtăşirea experienţelor didactice din domeniul psihologiei. Multe din creaţiile compozitorilor clasici sau romantici au fost în atenţia tinerilor masteranzi sau doctoranzi, reprezentând o etapă de aprofundare dicisivă în pregătirea lor profesională.

Şi în acest an, conform tradiţiei, invitaţii noştrii de onoare sunt mentorii, profesorii, colegii noştrii de la Universitatea de Arte *George Enescu* şi bineînţeles şi din alte şcoli de prestigiu sau din instituţii culturale ieşene: Filarmonica *Moldova*, Opera Naţională, Complexul Muzeal *Moldova*, Biblioteca *Gheorghe Asachi,* Centre Culturale etc.

Totuşi, trebuie semnalată o constatare, o neîmplinire a organizatorilor – numărul restrâns de elevi participanţi cu lucrări din ultimii ani. Dacă în anul 1999, la prima Sesiune de comunicări au fost prezentae cinsprăzece lucrări ale elevilor şi numai cinci ale cadrelor didactice, în ultimii ani raportul s-a schimbat, dar mult în defavoarea prezenţei elevilor la aceste schimburi de idei, de meditaţii asuprea creaţiei muzicale, a artei interpretative etc. Chiar dacă ţinuta ştiinţifică a unor încercări nu s-a ridicat la un nivel dorit, mult mai importantă este acea dorinţă a elevului de a descoperi o carte, de a o citi, de a reflecta asuprea celor descoperite în ea, de a încerca să-şi exprime opiniile pe o coală de hârtie şi chiar să şi le susţină în public. Totul nu poate fi decât un exerciţiu reuşit sau mai puţin reuşit, dar sigur încărcat de o dorinţă de a pătrunde în tainele, în labirintul artei sonore. Cred că noi, dascălii ar trebui să ne aplecăm cu mai multă dăruire asuprea formării personalităţii elevilor prin muzică şi pentru muzică, pentru lărgirea posibilităţilor de exprimare din sfera ştiinţei muzicale.

De noi, cadrele didactice depinde viitorul artei sonore ....

Profesor **Maria Georgeta Popescu**

CUPRINS

LAURA ALBU.....3
Wolfgang Amadeus Mozart - Concertul pentru vioară şi orchestră în la major, kv 219
IULIANA ALECU.....8
Frédéric Chopin – Scherzo no. 2, op. 31 în si bemol minor
CORNELIA APOSTOL.....11
Studiile pentru pian de Elise Popovici
Tineri interpreţi
LILIANA EUGENIA BACIU.....19
Micro-intervalele - consideraţii metodice în tehnica violoncelistică
RAMONA BRUCĂR.....27
Sonata neomodală pentru pian a secolului XX. Béla Bartók – Sonata pentru pian
MANUELA BUCIUMAŞ.....35
Joseph Haydn – părintele cvartetului de coarde
MONICA BUHAI.....38
Despre dirijat, dirijori şi arta lor
TEODORA BUIA, ANDRADA JUCAN.....45
Efectul sau defectul Mozart?
LUCICA CARAVANA.....52
Interdisciplinaritatea în arta sonoră
ELENA CIOBANU, EMILIA DRAGOMIR.....61
Fzica şi muzica
OTILIA DAVID.....65
Johannes Brahms – Miniaturile pianistice op. 76 Klavierstückes
NICOLETA DĂRIESCU.....73
Influenţa muzicii asupra inteligenţei emoţionale ale copiilor de vârstă şcolară mică
LUMINIŢA DUŢICĂ.....77
Spirit neoclasic şi expresie modernă în Concerto per archi de Viorel Munteanu
IOANA ENOIU-PÂNZARIU, ...89
Evoluţia temei cu variaţiuni în creaţia beethoveniană. 32 de Variaţiuni în do minor pentru pian
ANDREI ENOIU-PÂNZARIU.....98
Periodizări ale creaţiei beethoveniene pentru pian
HILDA IACOB.....105
Învăţarea bazată pe proiect – aplicaţii în predarea disciplinelor muzicale teoretice
RAMONA MIRABELA IUŞCĂ.....109
Corul în oratoriile bizantine ale compozitorului Paul Constantinescu
GABRIELA MAREŞI.....119
Rolul orelor de teatru în îmbunătăţirea abilităţilor de interpretare muzicală ale elevilor care studiază muzica
ROXANA OTA.....122
Heitor Villa-Lobos între originalitate şi influenţe

RALUCA PATRAŞ.....129
Sonata a III-a pentru vioară şi pian opus 45 în do minor de Edvard Grieg
VALENTIN PETRESCU.....136
Aparatul respirator şi fiziologia respiraţiei
MARIN PÂNZARIU.....142
Carl Maria von Weber – Creaţia pentru pian la patru mâini
RALUCA PÂNZARIU.....148
Alexander Skriabin – Repere stilistice
SIMONA ELISA POPA.....155
Creaţia compozitoarei Myriam Marbé în contextul muzicii contemporane româneşti
IRINA POPEL.....162
Audiţia muzicală – Valenţe interdisciplinare
SANDA MIHAELA POPESCU.....167
Muzica – atitudine interdisciplinară
DANIEL RENATO RIDICHE.....170
Genul mozartian – dialectica introducerii de personaje tip operă seria într-o operă comică
AXINIA SANDU.....179
Preocupări de didactică muzicală şi concepţii pedagogice până la George Breazul
SERGIU SANDU.....184
Apariţia trompetei
ANAMARIA GEORGIANA SÂRBU.....189
Privire generală asupra creaţiei corale româneşti pentru copii
VALENTIN SÂSÂIAC..... *195*
Concepţia lui George Breazul în realizarea reformei învăţământului muzical românesc
ELENA SCHIMBINSCHI.....203
Valenţele educativ-formative ale învăţământului instrumental
DELIA SIMIONESCU.....206
Sonatele pentru pian şi violoncel de Ludwig van Beethoven
CORNEL SOLOVĂSTRU.....209
Johann Sebastian Bach – geniu al Barocului
ADINA ŞUŞNEA.....219
Muzicieni gălăţeni. Ipostaze creatoare
MARIA TORONCIUC.....224
Georg Friedrich Haendel – Sonatele pentru vioară şi basso continuo, opus 1

WOLFGANG AMADEUS MOZART
CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ
ÎN LA MAJOR, KV 219

Eleva **Laura Albu**, clasa a XI-a
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă* Iaşi
Coordonator, profesor **Maria Georgeta Popescu**

Clasicismul este un fenomen estetic şi ideologic care apare în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII - lea, mai întâi în Franța, ca o consecinţă a contradicțiilor pe plan social şi ideologic, manifestându-se în artă prin tendința spre simplitate, claritate, logică şi echilibru în tratarea unor teme cu un adânc conținut uman general valabil.

Atunci când studiem o operă clasică suntem înclinați să vedem în ea logică şi rațiune, armonia luminilor şi culorilor, simplitate prin renunțarea la complicații inutile, ordine şi simetrie, echilibru între conținut şi formă, într-un cuvânt un anumit grad de perfecțiune artistică. În dorința de a ajunge să-şi făurească despre fiecare lucru sau ființă în parte o imagine în care să fie cuprinse toate trăsăturile cu adevărat esențiale, clasicii elimină tot ce este prea individual, reținând numai caracterele generale. Pentru artistul clasic convingerea că omul este elementul cel mai interesant şi mai desăvârşit devine măsura tuturor lucrurilor.

Clasicismul vienez cuprinde toate cuceririle anterioare muzicii şi cu baza unui proces de sintetizare, a creat calitativ o artă nouă, cu o largă putere de generalizare, năzuind spre simplitate, sinceritate, sobrietate, naturalețe şi un puternic optimism al vieții. În muzica clasicilor vienezi ne izbeşte în primul rând atmosfera ei luminoasă, conținutul muzical propriu-zis împrospătat de multe ori de ritmul cântecului popular, prin apropierea nemijlocită a omului cu natura.

Elementele esențiale ale muzicii – melodia, ritmul, armonia – au suferit transformări importante față de perioada anterioară, a Barocului.

Melodia clasică este spontană , sinceră, simplă, alimentată de un ritm ordonat în care figurile formează unități simetrice de o mare perfecțiune. Melodia clasică este echilibrată, fără intervale prea mari, limitându-se la sistemul funcțional major-minor. Melodia de tip acordic decurge din înlănțuiri armonice în sensul precizării treptelor funcționale şi a succesiunii lor.

Limbajul armonic este dominant, iar polifonia şi gradul ei de întrebuințare diferă aproape de la compozitor la compozitor. Orchestra se îmbogățeşte, se amplifică şi trece din sfera restrânsă a caracterului de camară, în concerte publice legate de muzica ocazională. Stilul muzical clasic se manifestă prin claritate, sobrietate şi echilibrul formei, legat indestructibil de conținut.

Printre promotorii stilului clasic a fost şi marele compozitor W. A. Mozart, născut la 27 ianuarie 1756 la Salzburg în familia lui Leopold Mozart, violonist, compozitor şi capel-maestru la curtea episcopală din localitate. Mozart s-a născut cu o înclinație muzicală excepțională astfel explicându-se şi manifestarea lui timpurie artistică muzicală. Peste tot s-a afirmat că era un interpret excelent la clavecin, orgă şi vioară, stârnind

admiraţia şi încântarea tuturor. Era chemat la toate curţile Europei, i se dădeau comenzi pentru lucrări festive ce trebuiau prezentate la anumite solemnităţi.

Punctul de greutate în creaţia sa îl constituie opera, gen în care Mozart este o perfecţiune. A compus peste 20 de opere, iar cele care i-au adus gloria de mare muzician sunt „Răpirea din Serai", "Cosi fan tutte", „Nunta lui Figaro", „Don Giovanni", „Flautul Fermecat" etc.

Faptul ca Mozart a dat o importanţă atât de mare genului de opera nu înseamnă că muzica instrumentală s-a bucurat de mai puţină atenţie. Este adevărat că punctul de greutate al creaţiei sale îl constituie opera, dar tot atât de evident este şi faptul că în muzica instrumentală, simfonică şi de cameră a scris un număr imens de lucrări, în mare parte de o valoare artistică inegalabilă. Multe elemente ale stilului simfonic s-au elaborat în muzica de operă, astfel că între cele două genuri de creaţie există o strânsa legătură. Pentru muzica instrumentală a lui Mozart au importanţă nu numai anumite procedee şi imagini tipice de simfonizare cristalizate în domeniul operei, dar însăşi concepţia dramatizării, aprofundării dramatismului care a avut loc în primul rând în operă, are o mare importanţă pentru simfonie sau concertul instrumental. Mozart înţelege mai bine importanţa formei de sonată, a dezvoltării părţii mediene, ca şi problema ciclului de sonată. Simfonismul lui Mozart este mai variat şi mai bogat în contraste decât al lui Haydn, Mozart ajungând mai repede la dezvoltarea temelor şi la înţelegerea importanţei dramantizării lor.

Interesul lui pentru alegerea şi combinarea timbrelor se releva mai cu seamă prin rolul pe care l-a acordat instrumentelor soliste, fie în ansamblul de cameră, fie în concertele pentru instrumente solo. Concertul instrumental a fost un gen foarte iubit şi apreciat de Mozart, îmbogăţind literatura muzicală universală. A compus 41 de simfonii, 7 concerte pentru vioară şi orchestră, 27 de concerte pentru pian şi orchestră, 4 concerte pentru corn, 2 concerte pentru flaut, 1 concert pentru flaut şi harpă, 1 concert pentru fagot, 1 concert pentru clarinet, 2 simfonii concertante (gen în patru părţi dar cu instrumente soliste –unul pentru vioară şi violă şi unul pentru instrumente de suflat), peste 20 de sonate pentru pian, sonate pentru pian şi vioară, sonate pentru clavecin şi vioară, sonate pentru vioară, 32 de cvartete, din care ultimele sunt considerate capodopere, 8 cvartete în care uneşte coardele cu suflătorii, 15 misse şi un requiem.

Făcând parte dintre marii maeştri ai vremii sale, Mozart a valorificat în cele peste 600 de lucrări ale sale toate posibilităţile de expresie ale stilurilor muzicale.
Deschizător de drumuri în teatrul muzical, şi nu nu mai, Mozart a atins cu geniul său toate genurile şi formele muzicale astfel încât nici unul dintre ele nu a rămas în afara sferei uimitor de largi şi cuprinzătoare a talentului său unic. Toate creaţiile sale strălucesc şi palpită de sentimentul pasionat al dragostei faţă de viaţă, oameni şi artă. Pretutindeni se afirma entuziasmul unui suflet setos de fericire şi lumină, care îşi înveşmântează suferinţa, aspiraţiile, tristeţea şi bucuria în frumuseţea sonoră desăvârşită.

Virtuos interpret al viorii, clavecinului şi totodată, bun cunoscător al instrumentelor de suflat, Mozart a ridicat arta concertantă pe o treaptă superioară, de mare strălucire, folosind un limbaj graţios, fermecător, care să asigure audiţia publicului. Într-o scrisoare către tatăl său, el consemna: *Concertele sunt lucrări intermediare între greu şi prea uşor; sunt strălucitoare, plăcute auzului, fără a cădea în goliciune, ici şi colopot şi cunoscătorii să aibă satisfacţii, dar în acelaşi timp şi necunoscătorii pot fi mulţumiţi....*

În creaţia mozartiană concertul, pentru unul sau mai multe instrumente soliste şi orchestră, ocupă un loc deosebit. El îşi concepe concertele în spiritul epocii sale, fiind primul compozitor care, pe baza experienţei predecesorilor săi, a dat acestui gen o gândire şi o forma echilibrată, o alcătuire tripartită, păstrând formula: repede – lent – repede şi mai ales în stabilire formei fiecăreia dintre părţi astfel:

- Partea I – Allegro - formă de sonată cu dublă expoziţie;
- Partea a II-a – Lento - forma de lied, temă cu variaţiuni sau sonată fără dezvoltare;
- Partea a III-a – Final. Allegro în formă de rondo sau mai rar rondo –sonată sau chiar temă cu variaţiuni.

În ce priveşte adaptarea formei de sonată la specificul concertului, putem observa, la Mozart o tratare nouă a concluziei din expoziţia formei de sonată, mult mai dinamizată pentru a putea da posibilitatea soliştilor instrumentişti de a-şi pune în valore virtuozitatea cu caracter improvizatoric – cadenţa. La început cadenţele erau aleatorice, solistul improvizând liber, ca apoi – începând cu Ludwig van Beethoven, cadenţele au fost scrise de autorul concertului. Aceste pasaje de virtuozite – cadenţele – apar şi în părţile II şi III, fără a avea importanţa şi anvergura, dimensiunea cadenţei din partea I.

Un alt element nou conceput de Mozart este introducerea orchestrală ca o nouă expoziţie, în care aparatul orchestral expune elemente sau chiar teme întregi din concert, după care urmează expoziţia propri-zisă, prezentată de instrumentul solist. Caracteristic pentru expoziţia orchestrală este lipsa de contrast tonal, temele fiind prezentate în tonalitatea de bază. Acestă arhitectură a concertului fixată de Mozart este păstrată şi utilizată şi în zilele noastre.

Cinci concerte pentru vioară şi orchestră aparţin perioadei de compoziţie din Salzburg. Dintre acestea, Concertul în Sol major (1775) este cel mai cântat, după care urmează Concertul pentru vioară şi orchestră nr. 5 în La Major, KV 219 datat din 20 decembrie 1775, care încheie ciclul concertelor salzburgheze din acel an şi care este considerat a fi unul dintre cele mai reprezentative lucrări concertante. *Găsim aici marea concluzie a violonistului Mozart, mărturii ale unei inspiraţii geniale şi depline măiestrii. Totul este realizat desăvârşit !,* subliniază muzicologul Georg Wilhelm Berger.

Prima parte – Allegro începe cu o intrare lirică a solistului , urmată brusc de intonarea temei întâi care urcă fulgerător. Expunerea temei de către orchestră sub forma unor arpegii ascendente, urmată de expunerea aceleiaşi teme de către instrumentul solist. Între cele doua expoziţii (cea a orchestrei şi cea a solistului) este introdus un scurt *Adagio*, care debutează pe treptele arpegiului tonalităţii de bază. Tema a doua este alcatuită din două fraze, care apare în expoziţia orchestrei doar cu un motiv tematic, pentru ca apoi să fie prezentată în toată splendoarea ei de vioara solistă în întregime. Dezvoltarea debutează în do diez minor, cu o idee muzicală nouă, după care urmează travaliulul celor două teme contrastante. După o pedală pe dominantă orchestrală este reluată puntea, urmată de secţiunea conclusivă a solistului – cadenţa, strălucitoare, care se va incheia pe un arpegiu în la major.

Partea a doua – Adagio - formă de lied tripartit - este o pagină de mare inspiraţie, având o linie melodică cuceritoare în tonalitatea dominantei – Mi major. Începutul îl face aparatul orchestral, apoi violina interpretează o cantilenă largă, expresivă, într-o atmosferă nostalgică. *Frumoase sunt mişcările lente unde melodia este suverană; încorporând cursivitatea italiană, sentimentalismul francez şi claritatea germana, melodia Adagio-urilor mozartiene este mereu nouă, proaspătă, dar mai ales poetică* – prezintă expresia părţii mediene regretata muzicologă Ada Brumaru.

Partea a treia – Allegro – Tempo di Menuetto este o combinaţie între structura unui menuet si cea a unui rondo. Tema refrenului este expusă la început de vioara solo şi apoi reluată de către orchestră, după care urmează primul cuplet, refrenul, al doilea cuplet la relativa minoră, refrenul. Trio-ul, care are funcţia celui de-al treilea cuplet, este un Allegro în 2/4 şi debutează în la minor. După acest trio-cuplet, revine menuetul da capo, reunind refrenul primului cuplet transpus în Mi Major, ca al patrulea cuplet. După ultima cadenţă a solistului, tot violina solistă va relua tema iniţială a refrenului, de data aceasta

îmbogățită cu ornamente, temă pe care o repetă în forte întreaga orchestră, iar vioara solo încheie concertul cu un arpegiu în pianissimo.

Toată acestă parte a treia are un caracter de divertisment, dans vioi, luminos, strălucitor. Din punct de vedere al tehnicii de interpretare ritmurul este dansant, jucăuş, cu multe galanterii cochete specifice acelei perioade de sfârşit de secol al XVIII-lea.

Alternarea pasajelor de tutti cu solo-urile viorii, sau încadrarea solistului în acompaniamentul instrumental/orchestral (orchestră de coarde şi două flaute sau oboi) dau originalitate crației concertistice mozartiene. Concertul în La major, KV 219 devenind un exemplu elocvent a trăsăturilor clasice a acestui gen instrumental.

Din punct de vedere tehnic, un control riguros al intonației, o egalitate a valorilor ritmice, un echilibru şi o claritate perfectă a notelor, articularea corectă a scriiturii şi ornamentelor, toate acestea cer o tehnică foarte sigură a mâinii stângi. În ceea ce priveşte tehnicile mânii dreapte, nu sunt mai puțin importante: suplețea şi varietatea trăsăturilor de arcuş, realizarea generosului legato mozartian, dar şi trăsături specifice ca spiccato-ul, incisivitatea şi sprinteneala grațioasă a anumitor pasaje, apoi tonul plin şi strălucitor apar pentru a apropia sunetul viorii de claritatea şi sunetul vocii umane. La acestea adaugăm sonoritatea pură şi naturaleța în execuție. Pentru a interpreta muzica lui Mozart este nevoie de un anumit nivel de educație muzicală pentru a ne da seama de problematica complexă pe care o presupune execuția unei pagini mozartiene, simplă şi uşoară în aparență, dar care ridică probleme inimaginabile din punct de vedere al interpretării în stil specific acestui unic compozitor clasic. *Este nevoie de o înaltă măiestrie interpretativă, de o tehnică violonistică foarte bună, căci în muzica lui Mozart, în limpezimea ei cristalină, orice impuritate este sesizată,* consemna AndreTubeu în lucrarea sa despre dedicată marelui compozitor clasic.

O recunoscută interpretă mozartiană, Anne Sophie Mutter - una dintre cele mai mari violoniste ale lumii, care şi-a început cariera la frageda vârstă de 13 ani cu Filarmonica din New York, sub bagheta maestrului Zubin Mehta - declara: *Mozart a trăit într-o epocă de modificare a stilului, în momentul căutării unei forme noi de arcuş, diferită de cea din era barocului, pentru a obține o flexibilitate şi un dinamism mai mari. [...] A cînta lucrările lui într-un stil baroc echivalează cu a reduce posibilitățile expresive ale acestei muzici. Concepțiile mele asupra sunetului, frazării şi tempourilor au evoluat foarte mult. Astăzi caut un sunet mai transparent... Concertele de început ale lui [Mozart] pot fi cîntate în atmosfera pe care o oferă o orchestră de cameră, care sună ca un mare cvartet cu suflători. Dialogul şi spontaneitatea sunt amplificate. Cu acest tip de orchestră, mai mică şi cu un sunet mai transparent, tempii devin în mod natural mai rapizi, mai luminoşi, de o mai mare virtuozitate.*

Interpretarea muzicii mozartiene constituie un motiv de bucurie şi satisfacție spirituală – indiferent de vârsta la care încerci să pătrunzi în tainele ei, prilej de a descoperi şi înțelege seva care dă viață şi putere acestei muzici ce-l situează pe Mozart printre marii clasici ai artei sonore.

Acum, la început de secol al XXI-lea poate nu ar fi rău să ne însuşim un gând provocator al filozofului Maurice Thiriet - *Într-o epocă în care inteligența tinde să înnăbuşe sensibilitatea, gândirea să ucidă inima, ar fi de dorit ca lumea întreagă să asculte sau chiar să încerce să interpreteze Mozart. Cu o infinită discreție, dar în mod permanent, omul este prezent în muzica lui, în care se simt bătăile inimii. De aceea ea este unică, tânără, veşnică.*

BIBLIOGRAFIE

BRUMARU, Ada - *Vârstele Euterpei – Clasicismul,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1972

BERGER, Wilhelm, Georg – *Ghid de muzică simfonică*, vol. I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967

CHELARU, Carmen - *Cui i-e frică de istoria muzicii?!,* vol. 2, Editura Artes, Iasi 2007

ILIUŢ, Vasile – *O carte a stilurilor muzicale*, vol. I, Editura Academiei de Muzică din Bucureşti, 1996

DENIZEAU, Gérard - *Să înţelegem şi să identificăm genurile muzicale*, Editura Meridiane, 2000

MENUHIN, Yehudi - *Muzica omului,* Editura Muzicală, Bucuresti, 1984

PASCU, George, BOŢOCAN, Melania - *Carte de istoria muzicii,* vol. 1, Editura Vasiliana '98, Iasi, 2003

TUBEUF, Andre - *Mozart- Drumuri şi cânturi,* Editura Humanitas, Bucuresti, 2005

VARGA, Ovidiu - *Concertele pentru vioară de Mozart,* Editura Muzicală, Bucuresti, 1988

*** LAROUSSE –*Dicţionar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000

FRÉDÉRIC CHOPIN – SCHERZO NO. 2, OP. 31 ÎN SI BEMOL MINOR

Eleva **Iuliana Alecu**
Colegiul Național de Artă *Octav Bancilă*, Iaşi
Coordonator, profesor **Maria Georgeta Popescu**

Geniu incomparabil pentru care cerul invidia pământul.
Eugène Delacroix

Mişcare culturală cristalizată ideologic la începutul secolului al XIX-lea, Romantismul s-a constituit ca o replică la adresa spiritului rațional şi a strictețiii impuse de Clasicism, având ca fundament libertatea în transmiterea stărilor şi metamorfozelor interioare, propunându-se totodată exteriorizarea sentimentelor şi refugiul în natură.

Romantismul a avut marele merit de a înlătura rigorile şi prejudecățile de până atunci prin desființarea sistematică a tiparelor, depăşind deopotrivă limitele împământenite în muzică.

Centrul muzical se mută de la Viena la Paris, îngăduința franceză fiind un teren propice pentru manifestarea spiritului romantic, iar demonstrațiile de genialitate integrându-se simbiotic în suflul oraşului.

Programatismul, care apare ca o trăsătură dominantă a muzicii romantice, reprezintă noua orientare a compozitorilor spre o artă legată de un conținut precis, capabil să dezvăluie noile idei şi preocupări, noile tendințe şi idealuri ale epocii. Sub aspectul genurilor muzicale folosite, se observă simfonizarea concertelor, instrumentul solist ajungând aproape parte componentă a orchestrei, care devine monumentală.

În această perioadă, compozitorii se întorc spre propriile origini, direcție exploatată prolific în opera lor, în acest mod apărând culturile Naționale – prin utilizarea folclorului.

Un ilustru exponent al acestei categorii de compozitori este Frédéric Chopin (1810-1849), a cărui operă este permanent impregnată de suflul polonez, lucru caracteristic unui patriot înfocat. Este semnificativ că nu întotdeauna romantismul care îşi îndreaptă privirile spre un trecut îndepărtat, îmbracă forme revoluționare. În baladele sale, Chopin nu se refugiază din prezent căutând imagini trecute, ci vrea cu tot dinadinsul ca, evocând figurile eroice din trecutul națiunii sale, să facă şi mai vie lupta polonezilor pentru afirmarea năzuințelor lor.

Chopin a ilustrat pe parcursul vieții sale imaginea de geniu romantic, incapabil să fie fericit pe deplin, dar nici să îi facă fericiți pe cei din jurul său. Referitor la genialitatea lui, Honoré de Balzac remarca: [Execuția lucrărilor lui Chopin], *ajunsă la un asemenea grad de perfecțiune, îl face, în aparență, pe interpret să devină ceea ce actorul este pentru autor, un divin traducător de lucruri divine.*

În ceea ce priveşte aspectul armonic din lucrările chopiniene, cuvintele lui Rimsky-Korsakov sunt edificatoare: *Este într-adevăr uimitor cum la Chopin, într-o*

singură persoană, s-au acumulat două facultăți geniale: darul celui mai mare melodist şi acela al celui mai original armonizator.

In 1841, editorul publicației *La France Musicale* a scris despre Chopin că este *un compozitor din convingere. El compune doar pentru sine însuşi şi cântă pentru sine însuşi....Chopin este un pianist aparte, care nu trebuie şi nici nu poate fi comparat cu altcineva.*

Creația lui Chopin este dedicată aproape în întregime pianului, instrument preferat, de altfel, de majoritatea reprezentanților Romantismului, cu excepția melodiilor pentru voce publicate postum, a unui trio şi a unei sonate pentru violoncel şi pian.

Chopin a avut un impact enorm pentru dezvoltarea ulterioară a muzicii pentru pian. Metodele sale pianistice, precum şi expresivitatea şi virtuozitatea compozițiilor sale, s-au constituit ca un fundament pentru operele mai moderne pentru pian ale lui Skriabin, Debussy, Ravel şi Szymanowski. Îndrăznețele sale inovații l-au determinat să îşi restrângă întreaga sa activitate către sunetul pianului, demonstrând că doar acest instrument poate să transmită fantezia muzicală, emoția şi drama pe picior de egalitate cu orchestra. Nimeni înainte, dar nici după Chopin nu a ridicat pianul la un asemenea rang artistic.

Despre această alegere a lui Chopin, Gérard Denizeau credea că *toți compozitorii clasici, romantici şi contemporani au facut din pian un câmp de explorare, agentul improvizațiilor lor, confidentul efuziunilor lor, laboratorul intuițiilor lor, chiar vectorul unic al geniului lor (Chopin), acest instrument ocupând în istoria muzicii un loc unic, de neînlocuit...*

Chopin imprimă mari inovații în muzică, odată cu el noțiunea de virtuozitate capătă noi valențe, virtuozitate ilustrată, fără îndoială, în cele două caiete de Studii, în Balade, Concerte, Poloneze, Scherzo-uri. Pe lângă faptul că aduce în prim plan o digitație deosebită şi evoluată, tehnica de pedală, precum şi utilizarea *rubato*-ului, Chopin impresionează prin abordarea genurilor muzicale, respectiv statornicirea miniaturilor (studii, preludii, valsuri, balade, impromptu-uri, mazurci, poloneze etc.)

Gândirea sa muzicală este întemeiată pe sistemul armonic tonal, tonalitatea găsindu-se la întretăierea dintre rigorile principiilor armoniei clasice şi tot mai multe excepții de la regulă, datorate spiritului romantic.

Melodica lui Chopin are caracteristic un *simfonism* pianistic, respectiv o supra-etajare de planuri sonore, de la suportul armonic al planurilor grave, la figurațiile planurilor medii, până la cele superioare, de virtuozitate tehnică.

De asemenea, se remarcă în compozițiile lui Chopin, o instabilitate agogică, redată de numeroasele *accelerando* şi *rallentado*-uri. Referitor la planul dinamic, Chopin s-a dovedit a fi un romantic veritabil, prin acordarea unei atenții deosebite celor mai subtile şi contrastante nuanțe de intensități. Folosirea pedalelor a fost precizată cu grijă în partiturile sale, de altfel acest lucru reprezentând un procedeu tipic lui Chopin.

În opera sa, un loc aparte îl ocupă Scherzo-urile (compuse între 1831 şi 1842), ca gen de sine stătător. Chopin fiind cel care le individualizează, oferindu-le un caracter mai degrabă întunecat şi dramatic decât expresia oarecum amuzantă de până atunci, singurul punct comun cu Scherzo-urile lui Beethoven fiind măsura de ¾ în timpul pasajelor rapide.

În concordanță cu numele lor, cele mai multe Scherzo-uri până la Chopin, erau marcate de stralucire şi frivolitate; doar odată cu Beethoven Scherzo-ul avea uneori o expresie diferită, plină de dinamism, uneori anxietate şi energie tumultoasă, aproape demonică. Chopin s-a îndreptat spre această direcție a Scherzo-ului, ca gen miniatural pentru pian, atribuindu-i o formă nouă şi unică. El nu a luat genul ca atare, ci l-a extins considerabil, acordându-i o expresie romantică, suprem de tensionată/dramatică, creând impresia de extraordinară trăire a unor frământări sufleteşti, ajungând până la tragism.

Ceea ce muzicologii accentuează la Scherzo-uri, nu este numai frumusețea captivantă a momentelor lirice, ci intensitatea şi profunzimea emoțiilor exprimate, câteodată foarte violent, dar şi volatil. Principiul abordării contrastelor subite de nuanță, intensa sugestivitate a intențiilor muzicale şi punctul culminant din codă, par a fi trăsăturile fundamentale ale Scherzo-ului chopinian.

În ceea ce priveşte Scherzo-urile, Alfred Cortot consideră că *sunt jocuri, dar terifiante, dansuri, dar febrile, halucinante; par că nu au sens decât în contextul tăios al tumultului sufletesc uman". Ele sunt "romantice desigur, dar de un romantism negru şi tranşant. Expresia lejeră şi amuzantă a scherzo-ului devine tulburată, deformată, <<deranjată>> de asalturile grave şi pasionale ale geniului lui Chopin. Scherzo nu mai este o mică glumă ca la alți compozitori, ci este imprimat de un voal obscur şi neliniştit*

....

Observând dramatismul lor, Robert Schumann face, la rândul său, o remarcă despre Scherzo-uri, întrebându-se retoric - *Cum poate gravitatea să se înveşmânteze singură dacă glumele apar îmbrăcate în haine de doliu?*

Al doilea Scherzo al lui Chopin, op. 31 în si bemol minor, a fost compus în 1837 la Paris şi editat în acelaşi an la Londra şi în 1838 la Leipzig, fiind dedicat contesei Adèle de Fürstenstein. Este cel mai faimos dintre Scherzo-urile chopiniene (comparat de Schumann cu poezia lui Byron), fiind elaborat într-o formă de sonată, lucru total inovator față de forma tripartită a Scherzo-ului de până atunci. Wessel, editorul londonez al lui Chopin a « botezat » această lucrare *Meditație*, crezând că supraintitularea este indispensabilă vânzării partiturilor sale.

Începutul este marcat *Presto* şi este în si bemol minor; totuşi cea mai mare parte din piesă este scrisă în Re bemol major şi La major. Ca întindere, Scherzo no. 2 este similar primei balade, ambele lucrări având o durată medie de opt minute şi jumătate.

Lucrarea debutează prin celebrele sale triolete misterioase, asemenea unei întrebări la care răspund acordurile violente din măsurile urmatoare. Chopin era de o exigență implacabilă privind execuția acestor triolete, despre care se presupune că el insuşi ar fi afirmat că sunt ca « o casă a morților ». În continuare, piesa transcende într-o diversitate fabuloasă de culori şi sentimente, marcată de un motiv central melodic, cu atât mai mult cu cât apare într-o manieră totalmente inopinată. La contrastele sumbre răspund încântătoare pasaje lirice şi tandre, lucru atât de caracteristic lui Chopin.

Structura este asemănatoare primului Scherzo, un ABA, unde A-ul este repetat, dar desigur nu identic, tocmai pentru a crea unitatea lucrării. A doua secțiune debutează într-un mod mult mai liniştit, calm, pentru a se ajunge treptat la pasaje tehnice deosebit de dificile, executate într-un tempo mărit sistematic, culminând cu patru pagini tumultoase, cu o expresie dureroasă, continuate de o reluare a primei secțiuni. Iar după aprecierea muzicologului Ioana Ştefănescu, Scherzo în si bemol minor, op. 31 este compus *în 1838 şi are formă de sonată cu un trio-intermezzo în construcție*. Coda este exuberantă şi fermă, în contrast cu începutul piesei, cuprinzând un arpegiu "apoteotic" pe patru octave, astfel încât se poate vorbi de o impresionantă acoperire a claviaturii.

Viziunea componistică a lui Chopin continuă să fie foarte actuală, opera sa asigurându-i marelui interpret şi compozitor o recunoaştere postumă binemeritată, genialitatea sa determinându-l pe Anton Rubinstein să exclame: *Muzica lui este limbajul universal al comunicării umane. Când interpretez Chopin, ştiu că vorbesc direct către inimile oamenilor.*

BIBLIOGRAFIE

BALAN, Theodor - *Chopin*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1960.

CHELARU, Carmen - *Cui i-e frică de istoria muzicii?,* volumul II, Editura Artes, Iaşi, 2007..

DELACROIX, E., WELLINGTON, H., NORTON, L.. - *Jurnalul lui Eugène Delacroix*, Phaidon

PASCU, George, BOŢOCAN, Melania - *Carte de istoria muzicii,* vol. 1, Editura Vasiliana '98, Iaşi, 2003

ŞTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale,* vol. III, Ed.Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1998

*** LAROUSSE - *Dicţionar de Mari Muzicieni,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006

Inc. Ltd, Boston, 1995.

www.wikipedia.org

www.chopin.pl

www.culture.pl/fr/culture/artykuly/es_**chopin**_odcienie_geniuszu

www.insecula.com/**oeuvre**

www.vietcal.org/community

www.richard-dowling.com/**Chopin**1Notes

www.coindumusicien.com/Fredchop/Analyse/choscher.html

www.lib.uchicago.edu/e/su/music/musex.html

www.voiceoflyrics.com/

STUDIILE PENTRU PIAN DE ELISE POPOVICI

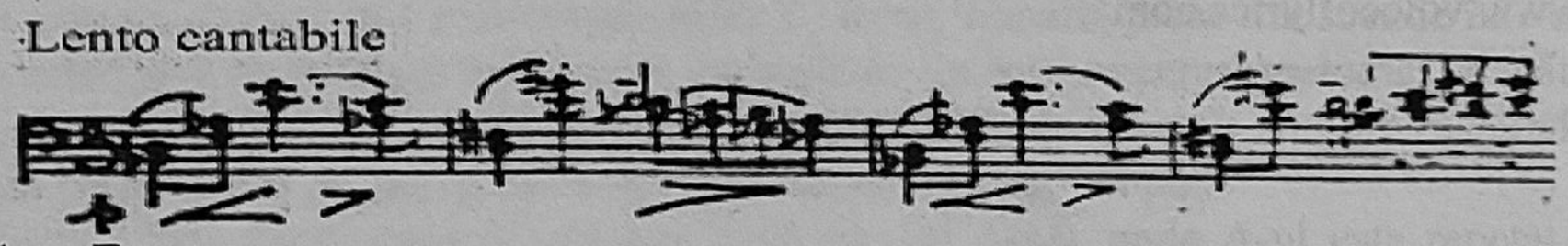
Profesor dr. **Cornelia Apostol**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

De-a lungul timpului, pentru compunerea studiilor s-a avut în vedere argumentul tehnic (pentru dezvoltarea velocităţii), cel muzical (pentru stimularea creativităţii), sau care le înglobează pe amândouă (în studiile de concert). În componistica românească studiile au fost bine reprezentate în secolul al XIX-lea în Moldova prin Carol Miculi, Mihai Burada şi Pietro Mezzetti care au creat sub influenţa muzicii romantice. În secolul XX însă compozitorii români au fost atraşi mai mult de formele mari şi mai puţin de studii.

Literatura pianistică ieşeană din a doua jumătate a secolului XX cuprinde cinci exemple ale genului *studiu*, toate aparţinând pianistei şi compozitoarei Elise Popovici.

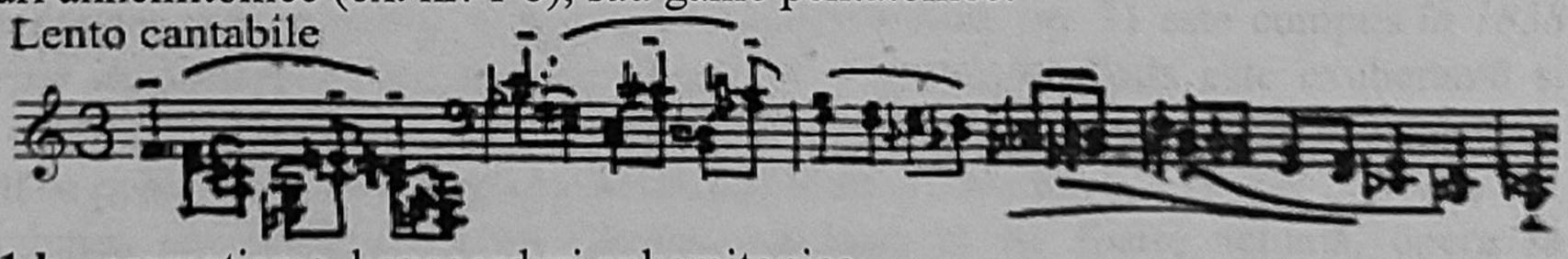
Piese de atmosferă, cele **Două Studii pentru mâna stângă** compuse în 1982 când autoarea, în urma unui accident avea mâna dreaptă imobilizată în ghips, sunt unice în componistica românească.

Primul, *Lento cantabile*, are drept element constant (gymel) terţa (mare şi mică) din care se naşte tema sau peste care se suprapune, de aici deducându-se întreaga formă tristrofică cu repriză dinamică (ex. nr. 1 a).

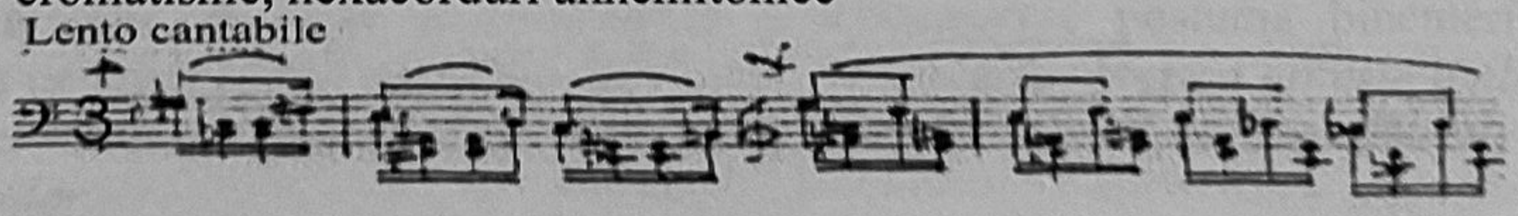


ex. nr. 1 a - T

Prin pedalizare, aceste terţe împreună cu linia melodică formează armonii impresioniste de cvinte micşorate, septime mari, sau complexe ce provin din combinarea septimelor mici cu terţe mari, undecime, ce alternează cu fragmente cromatice şi hexacorduri anhemitonice (ex. nr. 1 b), sau game pentatonice.



ex. nr. 1 b - cromatisme, hexacorduri anhemitonice



ex. nr. 1 c – salturi

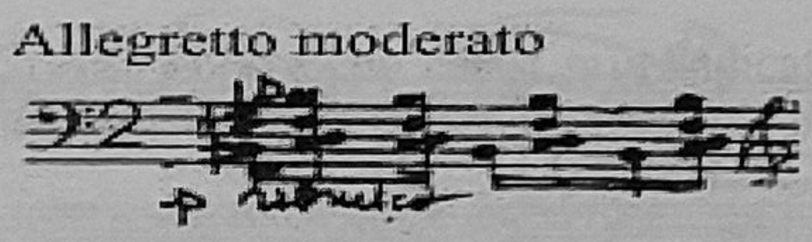
Ambitusul armonic placat e restrâns la posibilităţile unei singure mâini care este însă foarte mobilă în salturi de 1, 2 şi 3 octave (ex. nr. 1 c), iar prin pedalizare se realizează armonii de undecime, duodecime şi terţiadecime ce convertesc estetic

conţinutul funcţional. Autoarea foloseşte ingenios muzicalitatea acestor succesiuni ca şi contrastul între anhemitonic şi cromatic din care obţine timbralităţi deosebite, încât studiul lasă impresia că este expresia unei inspiraţii ce nu putea să-şi găsească un mod mai natural de exprimare. Preluările stilistice făcute nuanţat şi selectiv în combinaţie cu contribuţiile personale contribuie la originalitatea lucrării.

Cel de-**al doilea studiu**, *Allegretto moderato*, este variaţional, bimodal (cromatic, pentatonic). Din primele patru măsuri cu o singură linie melodică derivă tot studiul (ex. nr. 2 a).

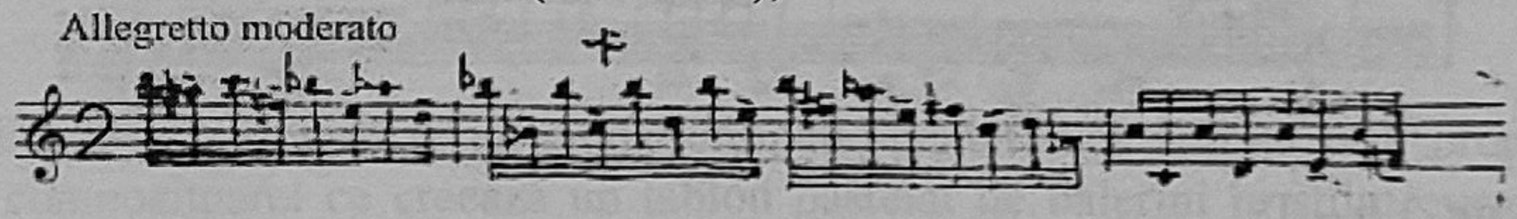
ex. nr. 2 a - T

Pe o singură temă dată ia fiinţă lucrarea utilizându-se fiecare element melodic, ritmic, armonic, intervalic, valoric, timbral, dinamic, în limita folosirii unei singure mâini. Un ritm sincopat de joc românesc în acorduri întrerupe pe tot parcursul desfăşurarea melodică a temei (ex. nr. 2 b).



ex. nr. 2 b - ritm de joc

Variaţiile au loc prin inversarea sensului de mers, prin augmentarea, diminuarea sau schimbarea totală a valorilor, prin utilizarea gamelor pentatonice ascendente şi descendente în caracteristicile toccatei (ex. nr. 2 c),



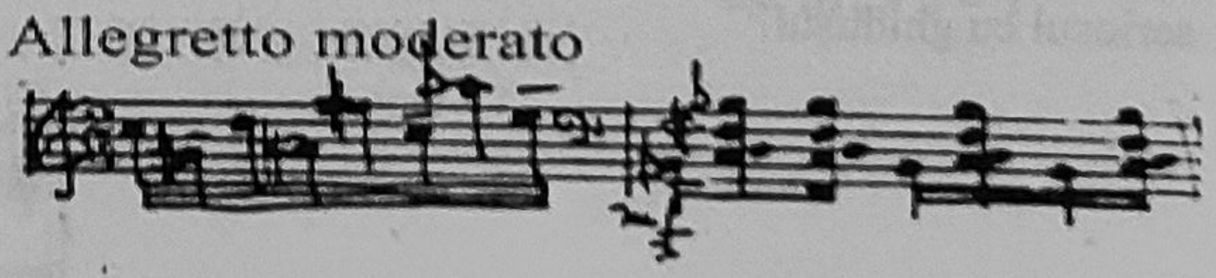
ex. nr. 2 c - toccata

prin contrapunctarea a două variante ale temei diferite ritmic (ex. nr. 2 d), sau prin travaliu pe trioletul din temă.

ex. nr. 2 d – var./var

Elementul dinamic al reprizei îl constituie intercalarea variaţiunilor vechi cu altele noi. Scriitura melodică, armonică sau contrapunctică ce depăşeşte ambitusul mâinii, parcurgerea melodică a două-trei octave, salturile rapide de 1, 2, 3, 4 octave (ex. nr. 2 e) reclamă o tehnică completă de degete şi de braţ, o pedalizare impecabilă şi o fină diferenţiere de tuşeu între degetele aceleiaşi mâini.

ex. nr. 2 e – salturi de 4 8-ve

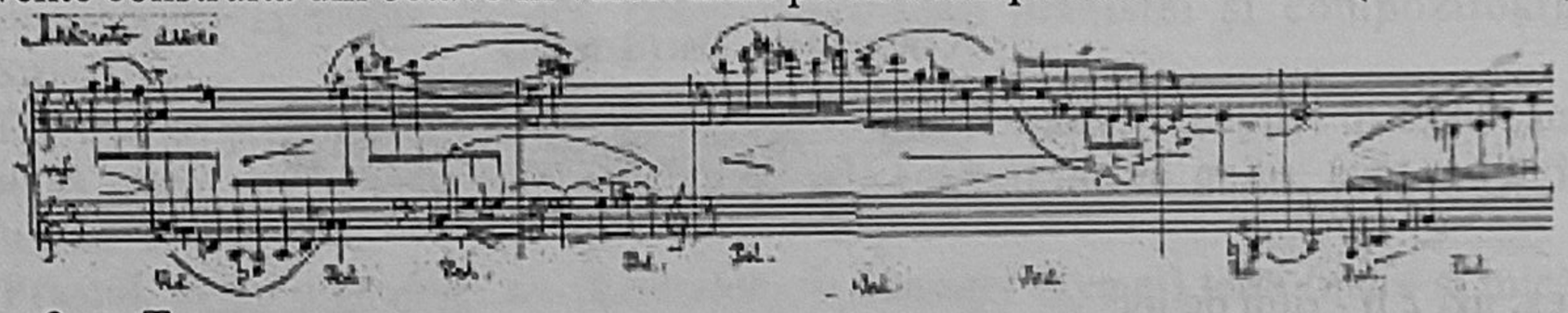


Variaţiile realizate la nivelul tuturor parametrilor combinate cu utilizarea mai multor tehnici de compoziţie ce se sprijină pe pentatonie şi cromatică (contrastante prin structură, culoare şi semantică), acoperirea întregii suprafeţe a claviaturii cu o singură mână determină valenţe estetice distincte potenţate şi prin pedalizare.

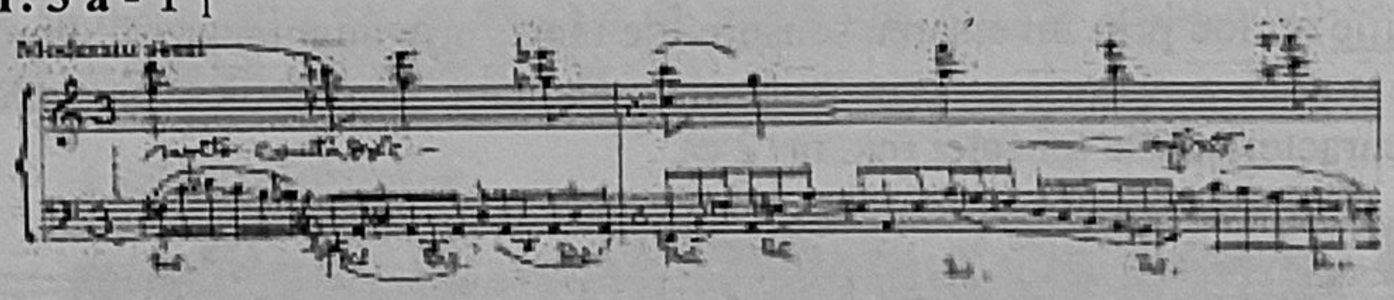
Deşi nu au fost gândite cu finalitate pedagogică, limitările impuse de interpretarea cu o singură mână (stânga) ce nu a fost folosită prea des în decursul istoriei în postură solistică reclamă o tehnică superioară şi o mobilitate interioară bogată pentru a putea susţine mobilitatea externă. Factura impresionistă şi prezenţa ritmului sincopat de joc românesc, singurul element autohton, nu au împiedicat compozitoarea să realizeze în aceste studii autentice valori poetice, tradiţiile universale fiind subordonate necesităţilor proprii de exprimare. Deşi de o manieră mai redusă, de cameră, aceste două studii au un stil concertistic clar.

Următoarele **Trei studii pentru pian** compuse în 1995 se diferenţiază stilistic de cele pentru mâna stângă.

Primul, *Moderato assai*, aduce două teme cantabile în stil stravinskian în prezentare tristrofică cu repriză dinamică. Este o curgere continuă postromantică, cromatizată sau pentatonică întreruptă de scurte momente cu formule de tril, de grupete, de arpegii, de game pentatonice sau de interludii specifice toccatei. Melodica temei iniţiale cromatizată şi cu aspect melismatic (ex. nr. 3 a) contrastează cu cea a temei consecvente construită din octave în valori mari pe un acompaniament ritmic (ex. nr. 3 b).

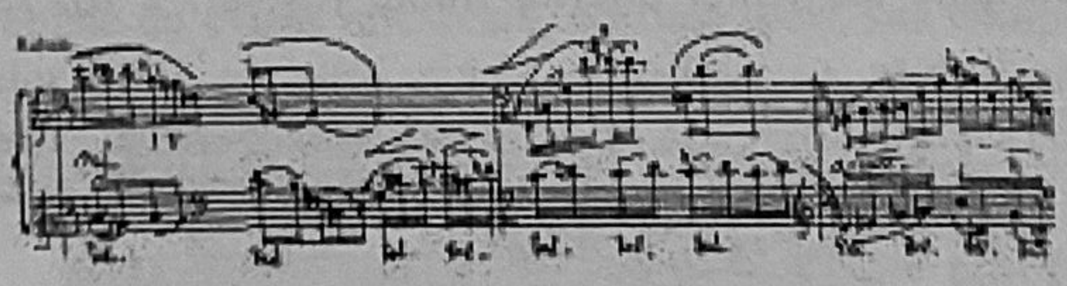


ex. nr. 3 a - T_1



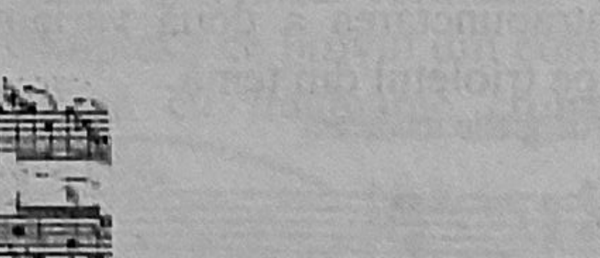
ex. nr. 3 b – T_2

Repriza temei iniţiale este dinamică, variaţională (ex. nr.3 a_1).



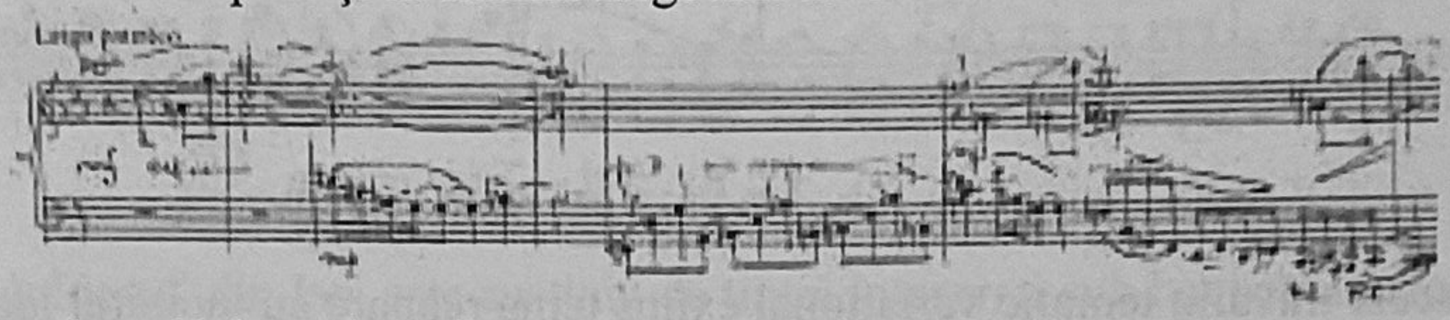
ex. nr. 3 a_1 – T_1 var

Polimetria determină asimetria temelor, caracteristică a cântecelor româneşti şi diferenţiază diferitele momente morfologice. Modurile pentatonice de diferite centre, cromatismele şi suprapunerile planurilor sonore anhemitonice la nonă (ex. nr. 3 c) creează o atmosferă complexă cu caracter contemporan, dar nu autohton, în care alternează seriosul cu ghiduşul.



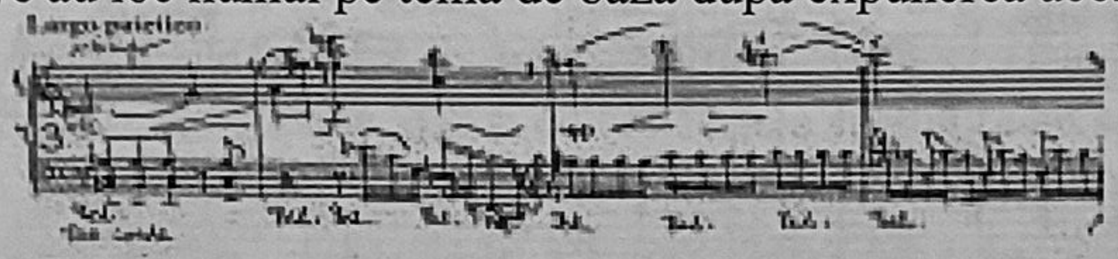
ex. nr. 3 c – suprapuneri anhemitonice la 9

Al doilea studiu, *Largo patetico*, este monotematic variațional cu Introducere şi Coda (din elementele Introducerii) în metrică ternară. Tematica melodică este cromatic–serial–pentatonică pe un acompaniament ce contrapunctează figurativ. Tema Introducerii (ex. nr. 4 a) exprimată prin sonorități seriale se îmbină în acorduri prin pedalizare, caracteristică ce apare şi în finalul largoului în Coda.



ex. nr. 4 a – T. introducerii

Variațiile melodice, valorice, ritmice, intervalice, de factură, într-un ambitus de 5 octave au loc numai pe tema de bază după expunerea acesteia (ex. nr. 4 b).



ex. nr. 4 b – T

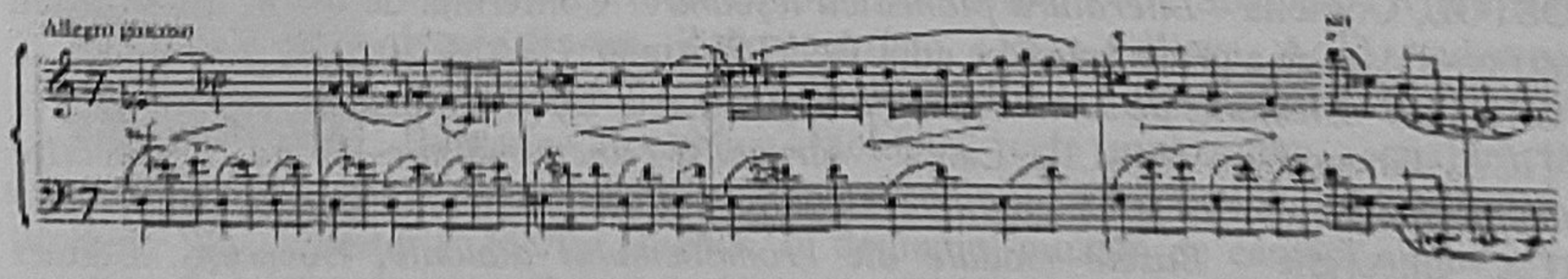
Ele se diferențiază atât prin construcție cât şi prin indicații diverse dinamice, agogice, de pedalizare (una corda, tre corde), de caracter (*cantabile in relievo*, *affretando*, *calmo*, *nostalgico*)(ex. nr. 4 c).

ex. nr. 4 c – T var. în bas

Studiul este o sinteză serial-modal-cromatic-pentatonică filtrată prin propriile concepții ale compozitoarei ce creează un tablou pastelat de balerini în stilul european apusean al secolului XX.

Al treilea studiu, *Allegro giocoso*, variațional cu inflexiuni sonore seriale, modal-cromatice sau modal-pentatonice într-o desfăşurare de perpetuum mobile pe un ritm ostinat de joc maramureşean (3+2+2 sau 2+2+3) este monotematic. Motivul introductiv ritmic (ex. nr. 5 a), prin intervalele sale enunță înlănțuirile intervalice ale temei în expunerea ei, dar şi în multipla dezvoltare variațională.

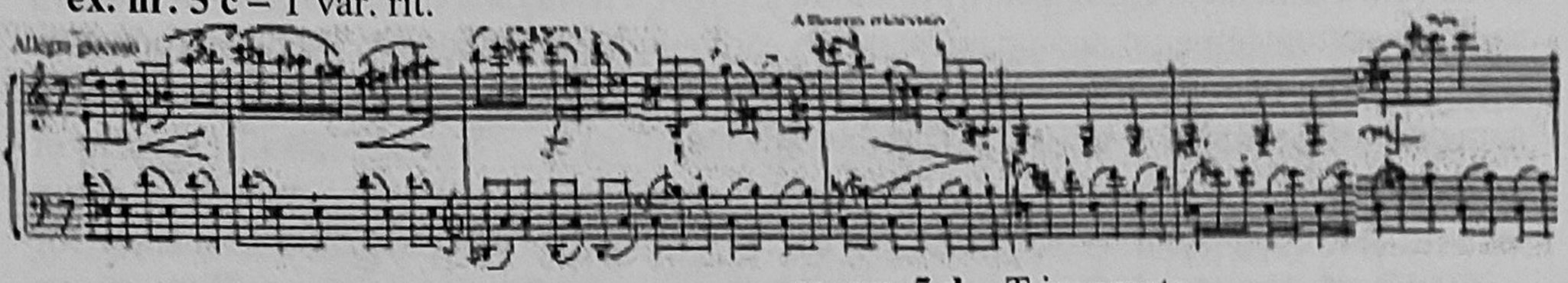
ex. nr. 5 a – motiv introductiv ritmic



ex. nr. 5 b – T

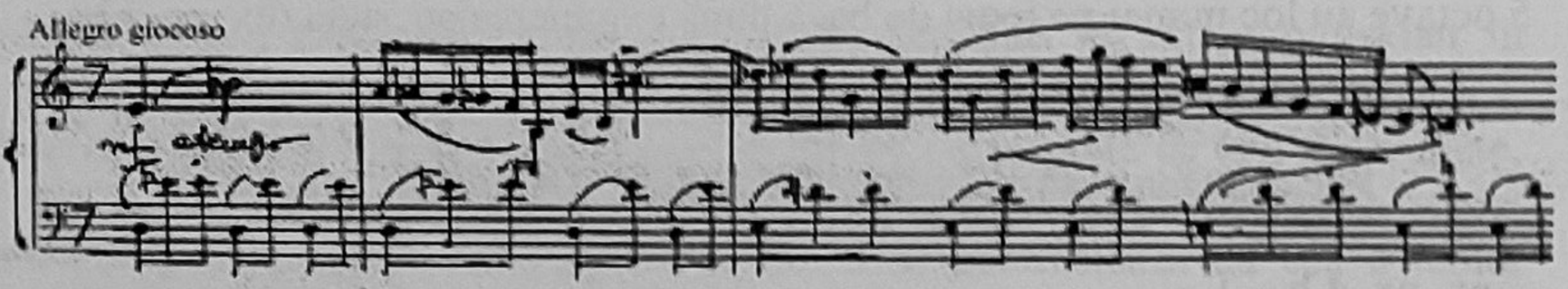
Prin feluritele motive melodico-ritmice care decurg din construcţia sa (ex. nr. 5 b), tema generează variaţiuni melodice, intervalice, ritmice (ex. nr. 5 c, d), prin răsturnare, ce alternează cu variaţii ale motivului introductiv.

ex. nr. 5 c – T var. rit.



ex. nr. 5 d – T inversata

După acest travaliu tematic variaţional extins tema reapare cu incipitul identic şi se continuă dinamic, variaţional (ex. nr. 5 e), ceea ce duce la îmbogăţirea studiului.



ex. nr. 5 e - T var cu incipit identic

Acest studiu creează o întrepătrundere a muzicii seriale cu aspecte modale cu ritmul popular românesc în acţiunea componistică de liberalizare a acestei tehnici, realizându-se astfel o sinteză originală.

Comparând studiile ieşene pentru pian de la sfârşitul secolului XX create de Elise Popovici constatăm că cele două studii pentru mâna stângă sunt ca realizare sonoră din zona Debussy-Ravel iar primele două din cele compuse în 1995 sunt serial–modal-cromatice, pentatonice din zona Stravinski. Doar ultimul din cele trei afirmă caracterul autohton prin ritmul popular românesc realizând o sinteză a elementelor diverse afirmate în componistica europeană şi românească a secolului XX. Este o lucrare originală ce se înscrie în stilul contemporan al muzicii româneşti care câştigă independenţa stilistică a propriilor valori.

BIBLIOGRAFIE

APOSTOL, Cornelia - *Contribuţii la cunoaşterea lucrărilor pentru pian ale compozitorilor ieşeni de ieri şi de azi* // Sesiunea de Comunicări Ştiinţifice a Universităţii de Arte *G. Enescu* cu ocazia împlinirii a 140 de ani de învăţământ artistic ieşean, Iaşi, 2000

APOSTOL, Cornelia - *Literatura pianistică ieşeană* // Conferinţa de totalizare a muncii ştiinţifico-didactice a profesorilor pe anul 1999. Chişinău: USAM, 2000.- P. 133-136

BUCIU, Dan - *Elemente de scriitură modală*, Bucureşti: Editura muzicală, 1981.-

DUŢICĂ, Gheorghe, VASILIU Laura - *Structură-Funcţionalitate-Formă. Perspective contemporane în analiza fenomenului muzical*. Iaşi: Editura Artes, 1999

FIRCA, Gheorghe - *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Bucureşti: Editura muzicală, 1966

POPOVICI, Elise - *Două Studii pentru mâna stângă,* 1982, manuscris

POPOVICI, Elise - *Trei studii pentru pian*, 1995, manuscris

VIERU, Anatol - *Cartea modurilor,* Bucureşti: Editura muzicală, 1980.

TINERI INTERPREȚI

Profesor dr. **Cornelia Apostol**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

Primul concert de concerte din stagiunea 2008-2009 a Filarmonicii de Stat "Moldova" din Iaşi este susținut de tineri interpreți sub bagheta dirijorului Alexandru Lăscae. La acest gen de concerte te aştepți să găseşti tineri care aşteaptă validarea publicului pentru orele şi anii îndelungați de studiu şi de căutare a manierei proprii de exprimare artistică. De această dată, publicul a avut plăcerea să constate că, deşi foarte tineri, talentații interpreți erau confirmați de numeroasele premii de interpretare obținute până acum la concursuri, dar şi de concertele susținute pe scenele lumii.

Cellistul **Andrei Simion** a început studiul instrumentului la Bucureşti cu Ani Marie Paladi, timp în care devine laureatul mai multor concursuri naționale şi internaționale. În 2000 primeşte o bursă de studii la Şcoala Yehudi Menuhin din Marea Britanie, iar in prezent este masterand la Guildhall School of Music and Drama din Londra, unde studiază cu Louis Hopkins. Continuă cursurile de măiestrie cu Marin Cazacu, Jeremy Menuhin, Johannes Goritzki, Moray Welsh, Gary Hofmann, Colin Carr, Cristoph Richter, Marcel Baudet, Sir Peter Maxwell Davies, iar calitatea interpretărilor sale face să fie invitat să concerteze pe scene renumite din Anglia precum *Purcell Room, Wigmore Hall, Royal Albert Hall, Queen Elizabeth Hall, Fairfield Halls, St. James Palace.*

După un recital la St.Martin's-in-the-Fields din Londra, Andrei Simion vine la Iaşi cu *Concertul pentru violoncel şi orchestră în la minor op. 129* de Schumann, favoritul interpreților, în care dovedeşte ca ştie să obțină de la instrumentul pe care-l domină şi tandrețea şi explozivele duble corzi de la mijlocul părții secunde ce constituie un moment de aur în repertoriul celliştilor, dar şi virtuozitatea clară şi bine stăpânită din mişcările repezi şi din cadențe în una din cele mai mari lucrări pentru violoncel.

Pianista **Nicoleta Luca Meițoiu** începe educația muzicală la Iaşi cu profesorul Marin Pânzariu cu care obține premii la concursurile de interpretare şi o continuă la Academia de Muzică din Iaşi cu Ioan Welt şi Mircea Dan Răducanu şi din Bucureşti cu Gabriel Amiraş şi Viniciu Moroianu. Concertează sub bagheta unor cunoscuți dirijori ca George Vintilă, Petre Sbârcea, Ovidiu Bălan, Neale Bartee, Roberto Misto, Octav Calleya, Arild Andersen în România, SUA, Canada, Australia, Germania, Italia, Israel, Cehia, Bulgaria, Republica Moldova, cele mai multe recitaluri fiind transmise de numeroase posturi de televiziune şi radio. Urmează cursuri de măiestrie cu Wolfang Wagenhauser şi Martin Hughes. În domeniul muzicii de cameră obține premii acordate de juriile concursurilor şi de Uniunea Criticilor, Redactorilor şi Realizatorilor Muzicali.

Cu emoţia revenirii în locurile începuturilor artistice Nicoleta Luca Meiţoiu acordă cu farmec şi seninătate în *Concertul nr. 23, KV 488 în la major* de Mozart o mare atenţie sonorităţii dovedind mature capacităţi de edificare formală prin controlul timbrelor şi eleganţa tuşeului, naturaleţea abordării confirmând afinităţi cu melancolicul Adagio, celebră pagină în literatura muzicală universală. Studiile de doctorat cu teza *Şcoala pianistică românească. Istoric şi valenţe pedagogice şi interpretative* completează fericit bogata activitate de interpretare.

Luca Toncian începe studiul pianului la Cluj cu mama sa şi-l continuă cu profesorii Ninuca Oşanu-Pop, Michael Barho, Theodor Paraschivesco, Sergio Perticaroli, Wolfram Schmitt-Leonardy, Lory Wallfisch, Frank Wibaut şi în prezent cu Cordelia Höfer-Teutsch la Universitatea de Muzică *Mozarteum* din Salzburg. La cei 19 ani a participat la numeroase concursuri şi festivaluri naţionale şi internaţionale, fiind invitat să cânte în recitaluri şi concerte pe scene cunoscute din ţară şi din străinătate.

Celor patru părţi mai mult sau mai puţin independente ale *Concertului nr. 1 pentru pian şi orchestră în mi bemol major* de Liszt, Luca Toncian le relevă atmosfera luminoasă şi optimistă dominată de eroism în mişcările rapide şi în cadenţa romantică grandioasă cu impetuozitatea vârstei susţinută de virtuozitatea solistului obişnuit cu scena.

Pianista **Raluca Andreea Pânzariu** începe studiul instrumentului la Iaşi cu părinţii săi, cunoscuţi profesori de pian cu care obţine numeroase premii la concursuri

naţionale şi internaţionale, diplome de merit şi Diploma de excelenţă acordată de Ministerul Educaţiei „pentru palmaresul realizat în domeniul educaţiei şi poziţia de excelenţă deţinută în galeria de olimpici ai şcolii româneşti". De altfel este printre puţinii elevi români care finalizează cursurile liceale prin programul *Doi ani într-un an şcolar,* iar pe cele de la Universitatea de Arte „G. Enescu" cu profesorul Mircea Dan Răducanu ca şefă de promoţie, dovedind talent şi tenacitate. Preocupată continuu de perfecţionarea interpretării urmează cursuri de măiestrie pianistică cu Andreas Henkel, Bernd Zack şi Silke-Thora Matties din Germania, Pascal Salomon din Elveţia, Csiky Boldiszar şi Romanian Piano Trio din România. Susţine recitaluri şi concerte pe scene din România, Republica Moldova şi Franţa asupra cărora se realizează emisiuni radio şi TV.

Cel mai ambiţios şi mai de succes concert pentru pian şi orchestră al lui Manuel de Falla, *Noches en los jardines de España* a exercitat sub degetele pianistei Raluca Andreea Pânzariu o fascinaţie exotică asupra publicului, solista ştiind să evoce cu vitalitate şi cizelat expresiv tradiţionalul *cante jondo* andaluzian şi să coloreze bogăţia modernă a armoniei printr-un rafinat şi poetic control timbral. Prospeţimea trăirii, echilibrul şi migala detalierii nuanţelor au determinat publicul să solicite bis, materializat sub forma lucrării altui compozitor spaniol, J. Turina. Abordarea acestor compoziţii este o consecinţă a studiilor doctorale cu tema *Şcoala spaniolă pentru pian,* studii ce constituie o evoluţie firească pornind de la cercetările muzicologice începute în perioada liceului.

Cei patru interpreţi care şi-au început studiile în centre artistice de prestigiu ale României, Iaşi, Cluj, Bucureşti, dovedind soliditatea şi competenţa învăţământului muzical românesc, continuă cu tenacitate împlinirea carierelor prin recitaluri şi concerte pe scenele lumii ca şi prin cursuri de măiestrie interpretativă şi doctorale cu profesori de pe alte meridiane, dăruind publicului din talentul şi arderea lor artistică.

MICRO-INTERVALELE - CONSIDERAȚII METODICE ÎN TEHNICA VIOLONCELISTICĂ

Profesor dr. **Liliana Eugenia Baciu**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă* Iași

Interpretarea compozițiilor pentru violoncel scrise până la începutul celei de a doua jumătăți a sec. XX solicită aproape în totalitate plasarea degetelor într-o *configurație cromatică* sau *lărgită* ceea ce a condus la crearea unei metode de predare menită să dezvolte articulația, agilitatea și lejeritatea mișcărilor în această dispunere pentru toate situațiile cerute de textul muzical (poziție fixă, schimburi între corzi sau poziții). Utilizarea din ce în ce mai frecventă a intervalelor mai mici de un ton impune pedagogiei moderne o diversificare a preocupărilor privind tehnica mâinii stângi la violoncel și găsirea unor soluții metodice care să permită realizarea acestui tip de intonație. Din acest motiv mi-am propus ca în acest subcapitol să vin cu noi sugestii privind ***formarea și dezvoltarea deprinderilor de intonare a micro-intervalelor cel mai frecvent utilizate în muzica sec. XX.*** Concepția contemporană a pedagogiei instrumentale preconizează educarea auzului muzical înaintea începerii execuției la instrument deoarece percepțiile și reprezentările auditive realizate în prealabil au un rol predominant în formarea deprinderilor instrumentale. Astfel formarea reprezentărilor auditive în cazul micro-intervalelor se va face prin audierea unor lucrări melodice cât mai variate și bogate care să obișnuiască auzul cu culoarea difuză, estompată a acestora, cu caracteristicile fiecărui interval în parte. În momentul în care intervalul propus spre studiu este conștientizat și confirmat de auzul interior al interpretului se va trece la execuția pe instrument urmărind ca plasarea degetelor pe coardă să adopte o poziție rațională care să evite eforturile neproductive. Conform acestui principiu am alcătuit un ansamblu de exerciții de varietate și complexitate crescândă care să permită însușirea conștientă a intervalului propus pentru studiu. Acest material este completat de indicații metodice cu referire la modul de execuție, de fotografii care îl ajută pe violoncelist să vizualizeze diferențele existente între diferitele dispuneri ale degetelor pentru un tip sau altul de intonație și de o exemplificare audio realizată de subsemnata și prezentată pe CD-ul nr. 2.

Sfertul de ton **(1/4)** și ***Trei sferturi de ton*** **(3/4)** sunt două micro-intervale care se învață împreună, deoarece execuția unuia plasează degetele într-o configurație favorabilă ambelor. *Sfertul de ton* este utilizat adesea ca ornament pentru sunetul de bază sub formă de *tril* sau *apogiatură*, iar *trei sferturi de ton* reprezintă intervalul caracteristic pentru muzica populară tunisiană. Amândouă sunt intervale a căror expresivitate solicită diferențieri foarte subtile în intonație; sunt situații când același interval trebuie intonat mai jos sau mai sus în funcție de sensul expresiv pe care îl are.

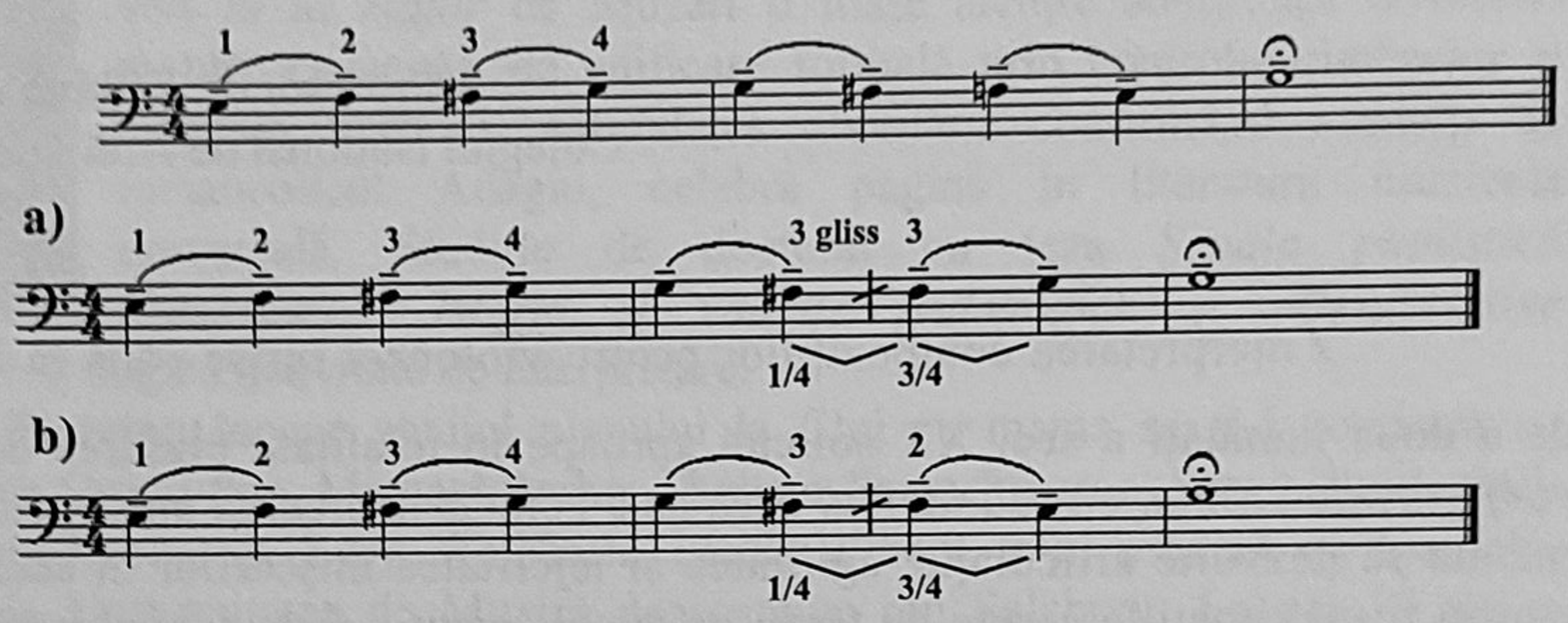
I. *Intonarea* 1/4 și 3/4 *ton mai sus*

Pentru început, mâna este plasată pe coarda *Re* în ***poziția I - dispoziție cromatică*** (Ex. 1, Foto 1) și pornind de la aceasta se vor construi intervale de 1/4 și 3/4 având ca bază sunetul *fa*. Există două posibilități: prima constă în deplasarea degetului al 3-lea

prin *glissando* către degetul al 2-lea având ca rezultat 1/4 *ton* între *fa#* - *fa†* şi *3/4 ton* între *fa†* - *sol* (Ex. 1a Foto 1a), iar a doua din împingerea deg. al 2-lea către deg. al 3-lea obţinând acelaşi 1/4 *ton* şi 3/4 *ton* între *fa†* - *mi* (Ex. 1b, Foto 1b).

Coarda *RE*

Ex. 1.



Varianta care constă din deplasarea degetului al doilea este mai comodă (Foto 1b) deoarece pe de o parte este o mişcare cu care instrumentistul este obişnuit fiind aplicată în tehnica tradiţională, la trecerea spre *mână mare superioară*, iar pe de altă parte acest deget este mai puternic şi mai flexibil decât al treilea datorită conformaţiei mâinii (cele două degete sunt unite printr-un singur ligament). Acest mod de execuţie este folosit atunci când sensul expresiv al frazei solicită o intonare a intervalului de 3/4 puţin mai jos. Pentru intonarea aceluiaşi interval puţin mai sus se va adopta varianta cu degetul al treilea (Foto 1a).

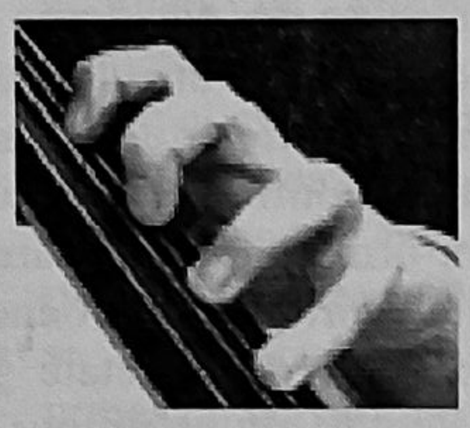


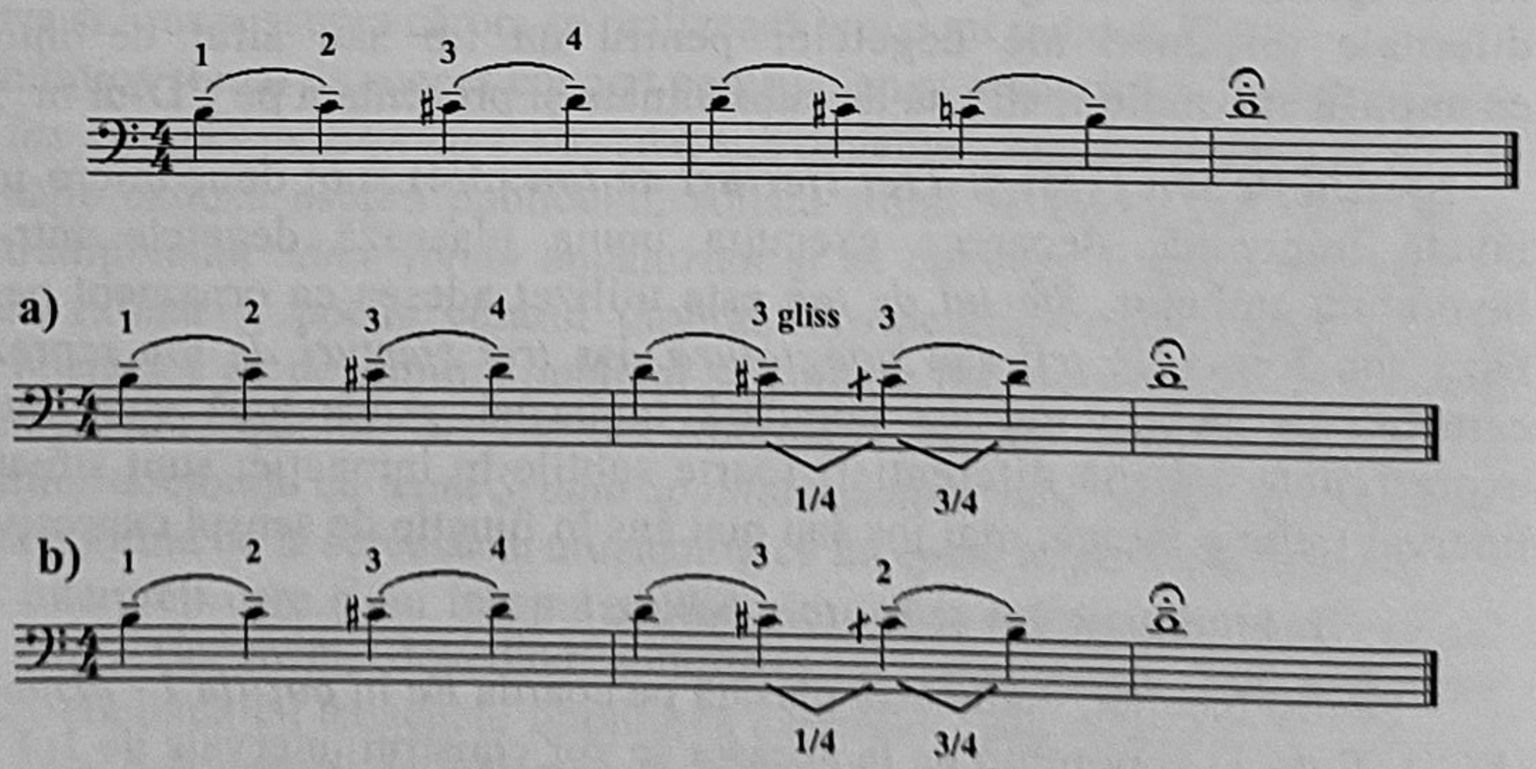
Foto 1

Foto 1a

Foto 1b

Coarda *La*

Ex. 2



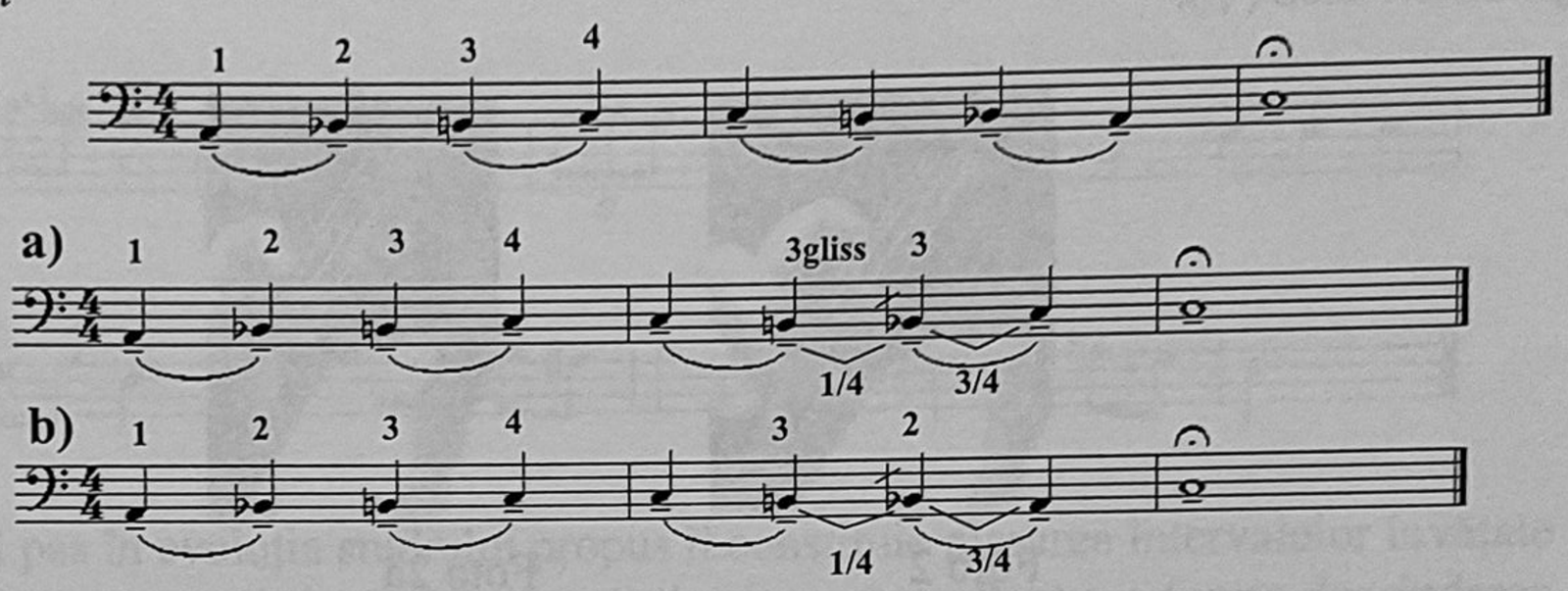
Ambele exerciții se vor executa în tempo rar *fără vibrato* pentru a reliefa cât mai clar aspectul intonativ generat de fiecare mişcare şi diferențele existente între intervalele create: 1/2 *ton* - 1/4 *ton* şi 3/4 *ton* – 1 *ton* şi 1/2 *ton*.

II. *Intonarea* 1/4 şi 3/4 *ton mai jos*

Pentru corzile *Sol-Do* se va păstra aceeaşi configurație a mâinii utilizată pentru execuția intervalelor 1/4 şi 3/4 mai sus. (Foto 1b)

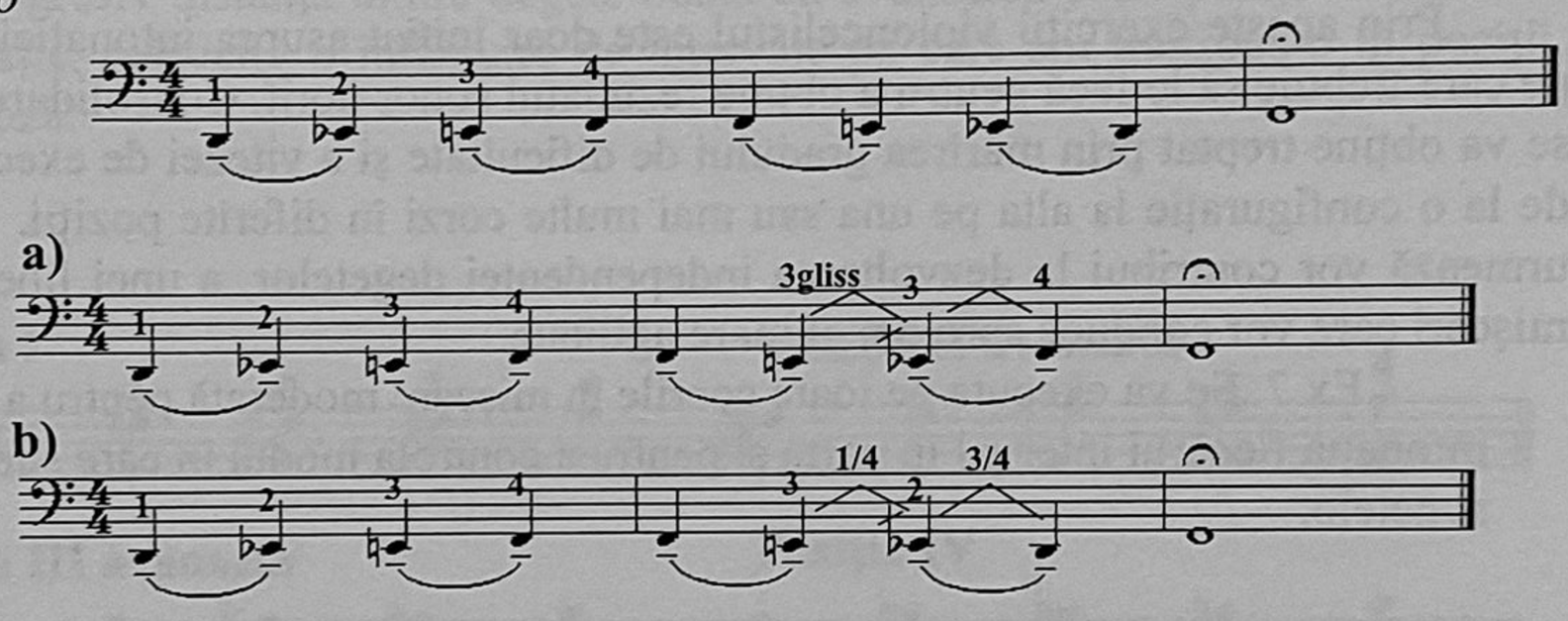
Coarda *Sol*

Ex. 3



Coarda *Do*

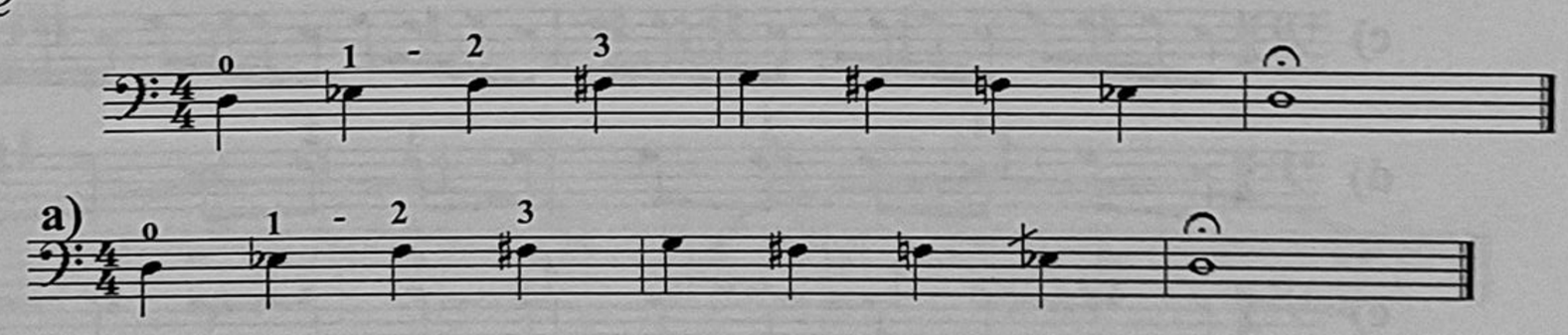
Ex. 4



Pentru a intona *mi*♭ şi *si*♭ cu o octavă mai sus pe corzile *Re* şi *La* mâna va fi plasată pentru început în ***poziția I - mână mare inferioară***. (Ex. 5 Foto 2) după care deg. 1 alunecă uşor către deg. al doilea. (Foto 2a)

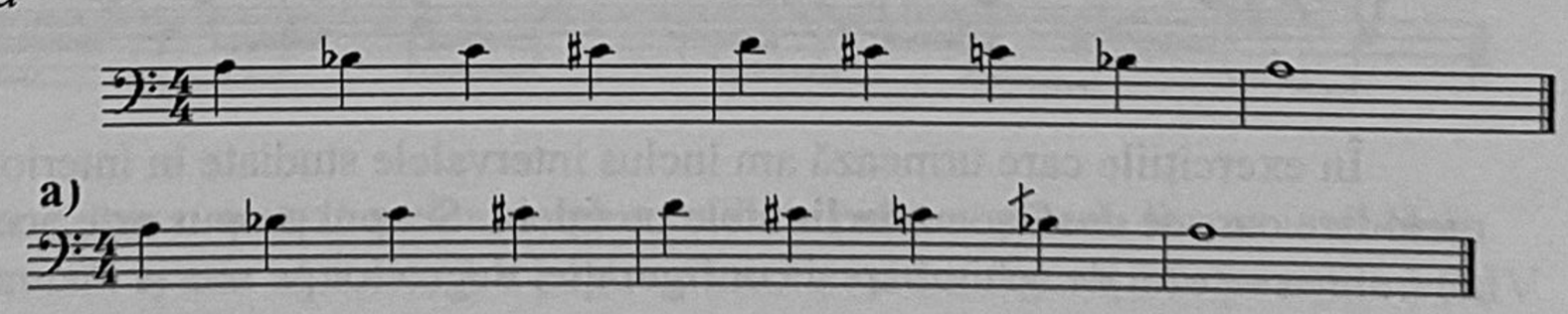
Coarda *Re*

Ex. 5



Coarda *La*

Ex. 6



Mişcarea de *alunecare* a degetului 1 se va face anticipat, în momentul execuției sunetului *fa* respectiv *la* de pe prima coardă. Ascultând cu atenție vom observa că

intervalele de 3/4 ton formate între sunetele *fa-mi*♭ şi *do-si*♭ sunt mai mari decât cele dintre *mi*♭ - *re* şi *si*♭ - *la*. Aceasta se explică prin faptul că există tendinţa de intonare a ♭ puţin mai jos, tot aşa cum se obişnuieşte şi în cazul sunetelor însoţite de *bemoli*. Principiile *intonaţiei funcţionale* în cazul treptelor alterate şi anume intonarea *bemolilor* mai jos şi a *diezilor* mai sus sunt aplicate în toate genurile de muzică extinzându-se şi asupra subdiviziunilor alteraţiilor, respectiv la jumătate bemol (♭) şi jumătate diez (♯).

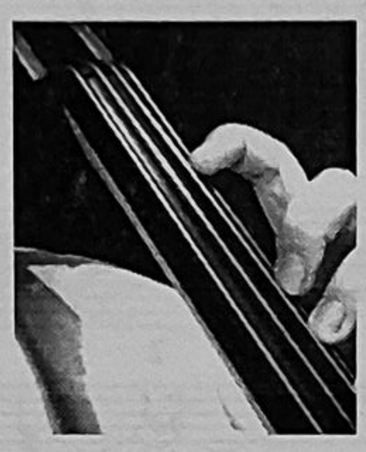
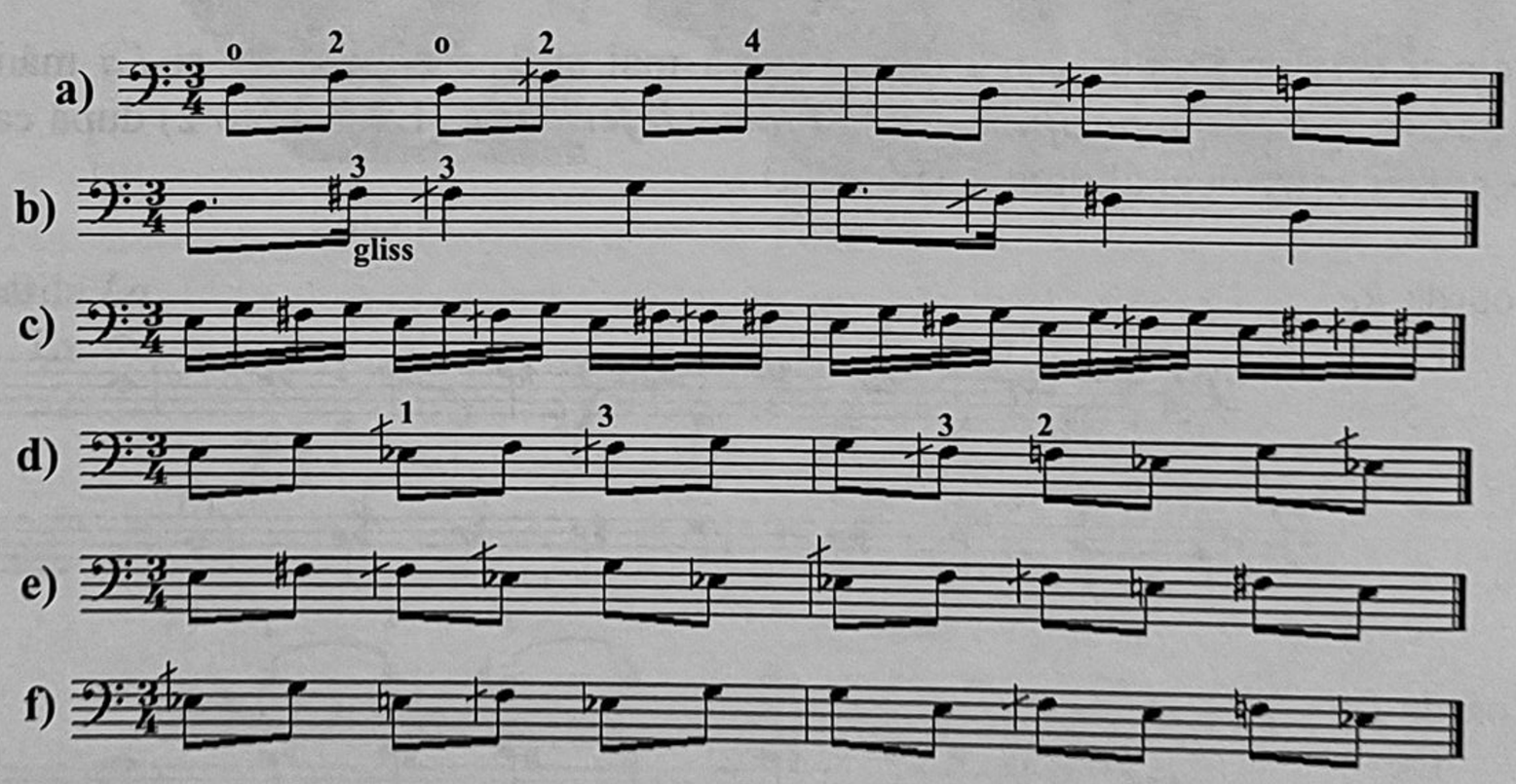


Foto 2

Foto 2a

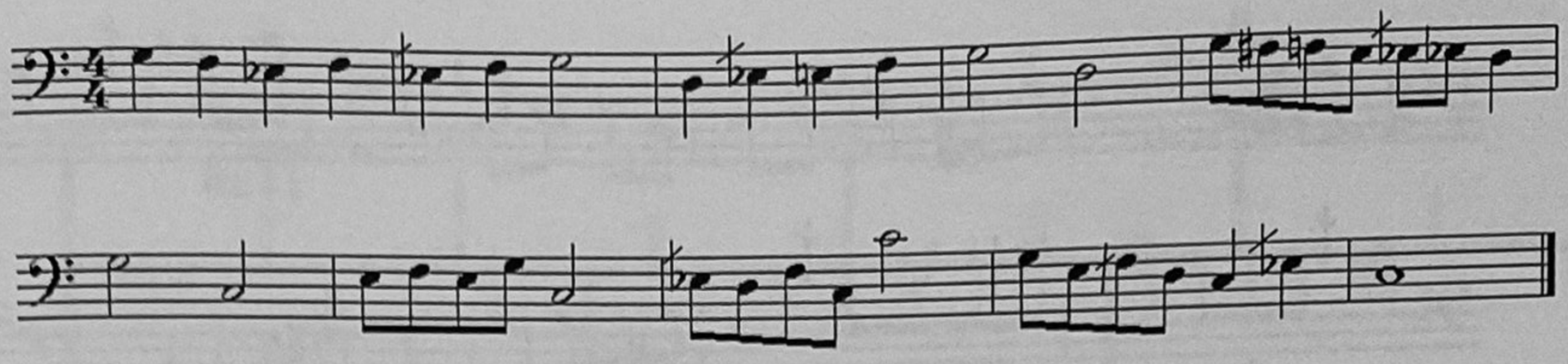
Prin aceste exerciţii violoncelistul este doar iniţiat asupra intonaţiei şi a mişcărilor pe care trebuie să le facă pentru a obţine rezultatul sonor dorit. Consolidarea deprinderilor se va obţine treptat prin mărirea gradului de dificultate şi a vitezei de execuţie în trecerea de la o configuraţie la alta pe una sau mai multe corzi în diferite poziţii. Exerciţiile care urmează vor contribui la dezvoltarea independenţei degetelor, a unei libertăţi depline în mişcări care vor conduce spre o mai mare agilitate.

Ex.7. Se va executa pe toate corzile în mişcare moderată pentru a urmări intonaţia fiecărui interval în parte şi pentru a controla modul în care sunt articulate sunetele.

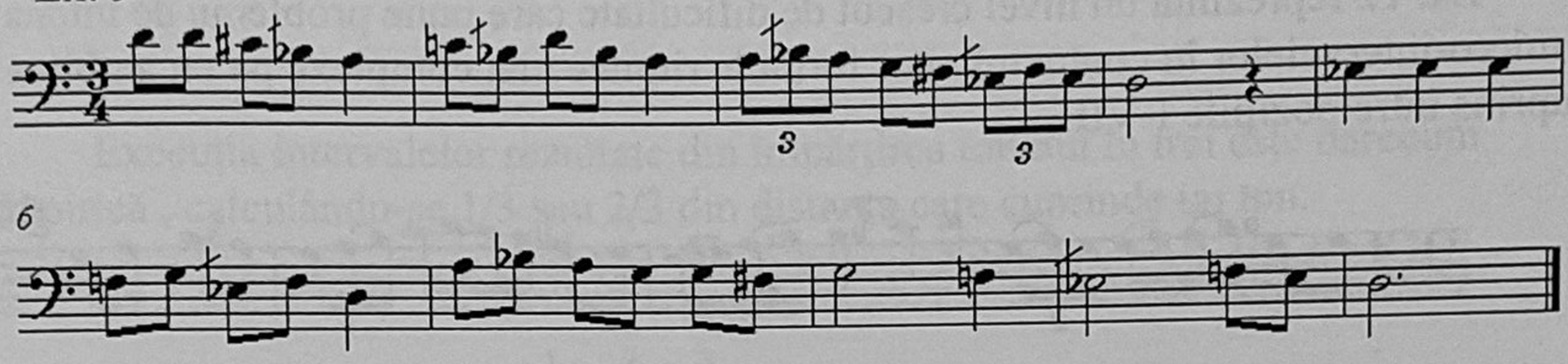


În exerciţiile care urmează am inclus intervalele studiate în interiorul unor linii melodice care se desfăşoară în limitele poziţiei I. Scopul propus este acela de a exersa alternarea vitezei de schimbare a configuraţiei degetelor pe una şi mai multe corzi.

Ex. 8

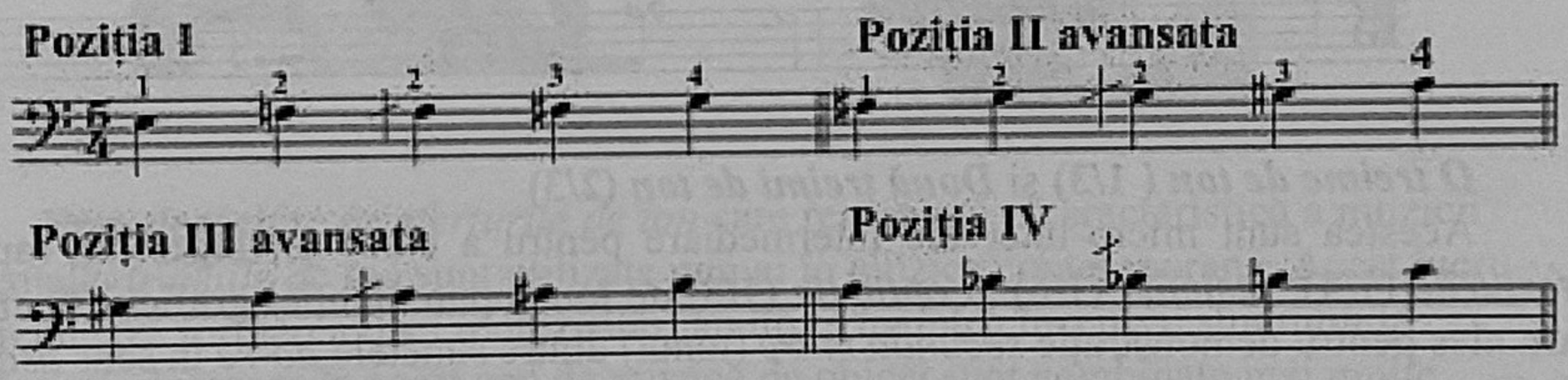


Ex. 9



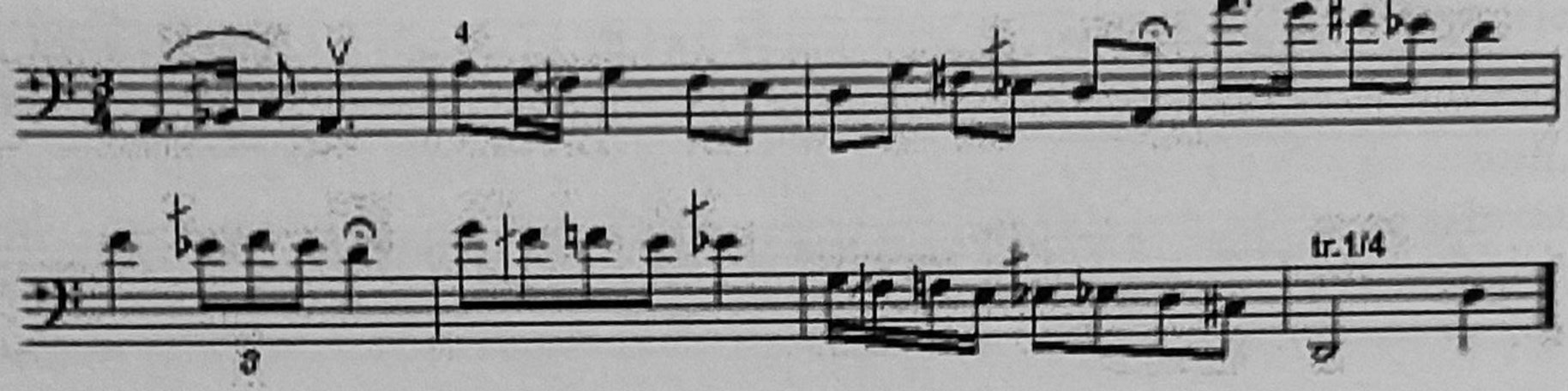
Următorul pas în evoluția studiului propus îl constituie plasarea intervalelor învățate în cadrul primelor patru poziții numite şi *pozițiile elementare*. Pentru a forma deprinderea de a micşora progresiv distanța dintre degete odată cu avansarea către poziția a IV a am ales o configurație, respectiv o înlănțuire de intervale pe care am transpus-o în poziții, după cum urmează:

Ex. 10

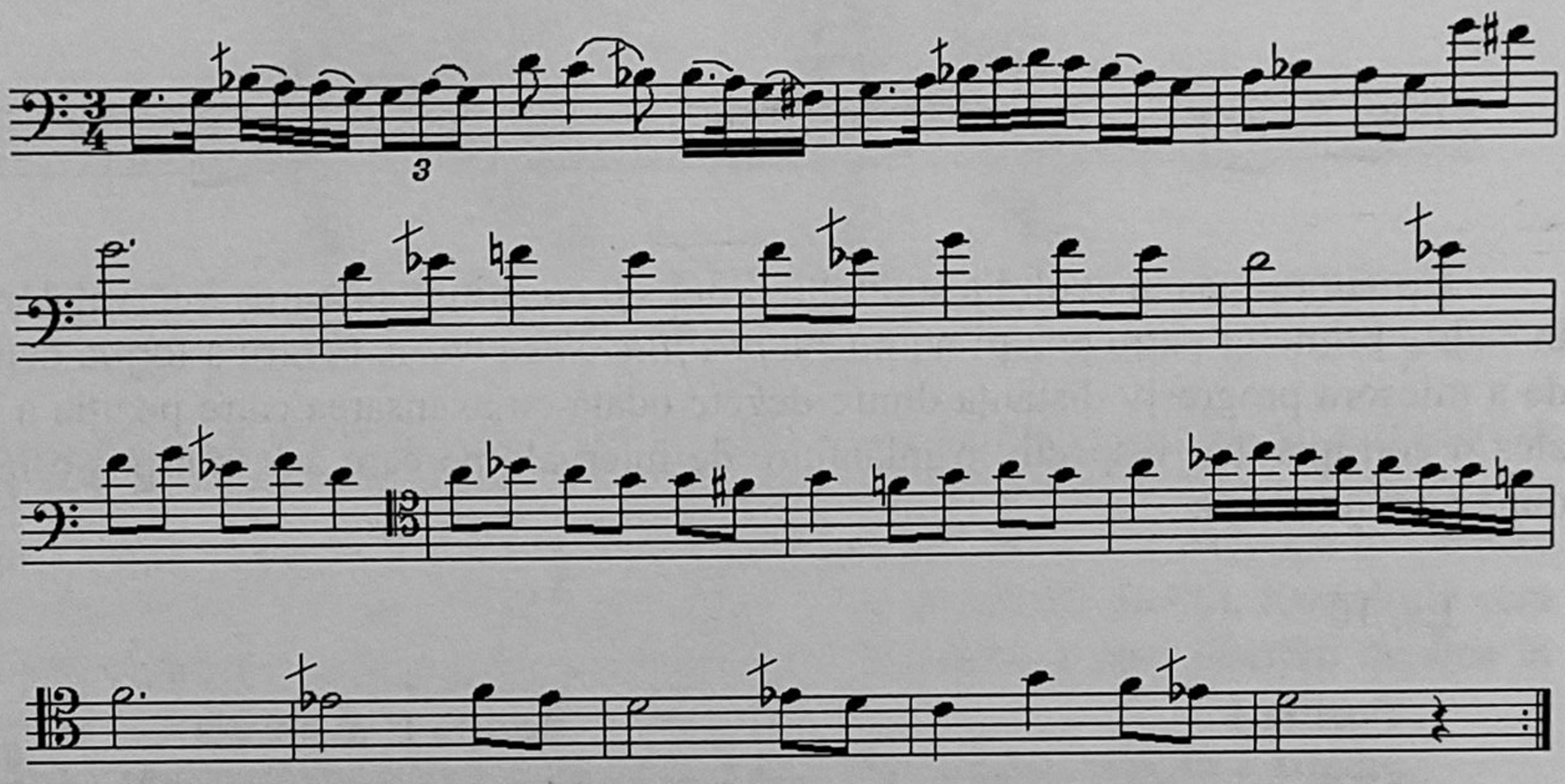


Pentru a câştiga o mai mare abilitate în schimbarea distanțelor de la o poziție la alta propun repetarea exercițiilor anterioare 7d, 7e, 7f, în fiecare din cele patru poziții ca în exemplul următor:

Ex. 11 constituie o sinteză a elementelor studiate prezentată sub forma unei linii melodice cu caracter arhaic. Am urmărit păstrarea aceleaşi configurații în pozițiile I şi IV (măs. 1 şi 5, 3 şi 4, 6 şi 7)



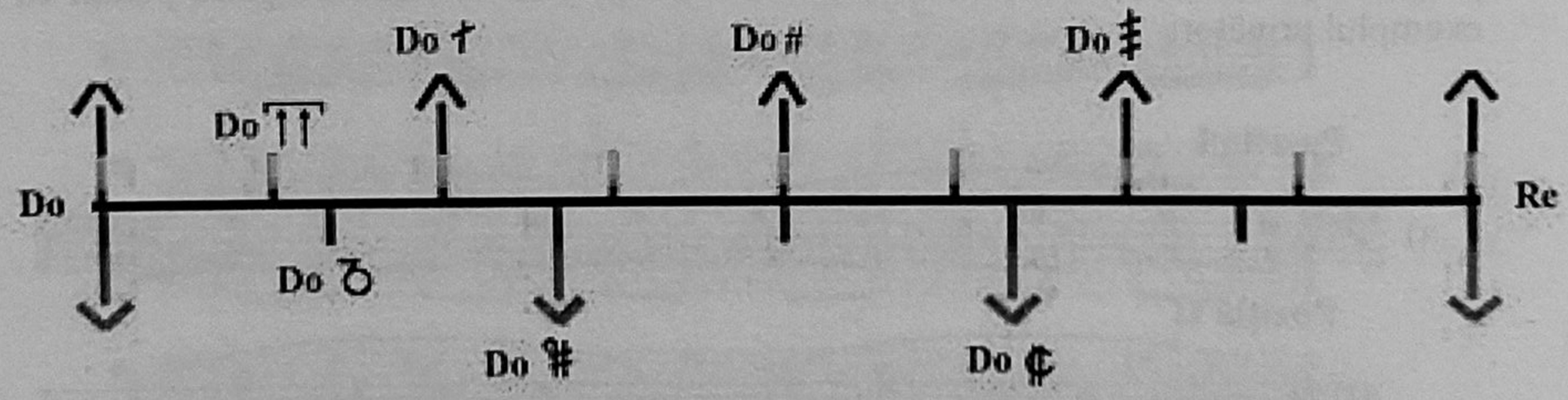
Ex. 12 reprezintă un nivel crescut de dificultate care pune probleme de intonație a micro-intervalelor în contextul unor formule ritmice mai complexe pe un ambitus cuprins între pozițiile I-VII.

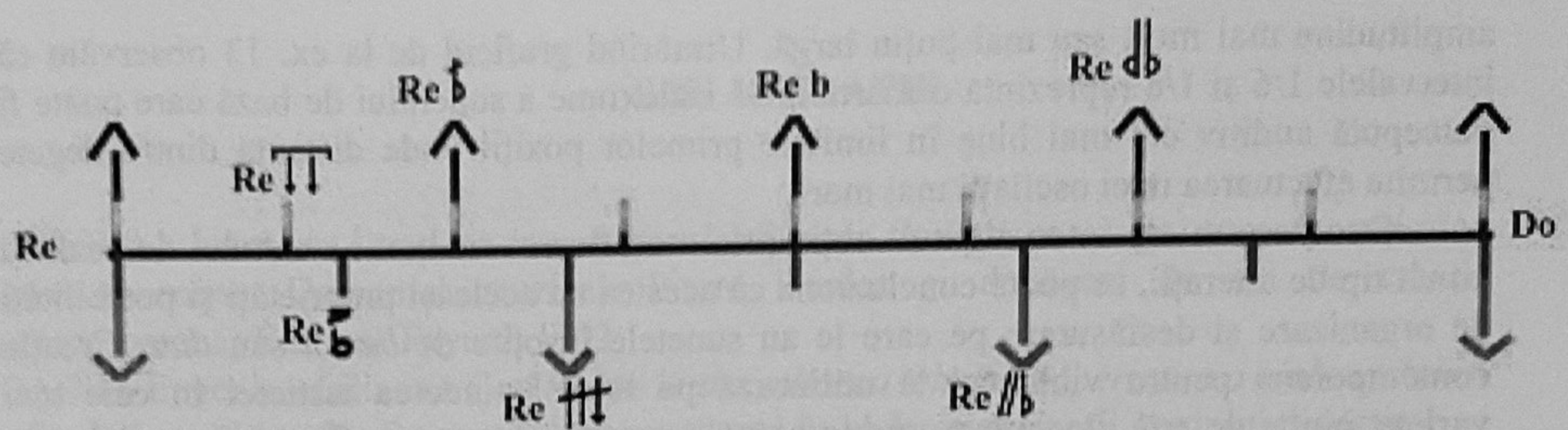


***O treime de ton* (1/3) şi *Două treimi de ton* (2/3)**

Acestea sunt micro-intervale intermediare pentru a căror înțelegere în raport cu *sferturile* (1/4), *şesimile* (1/6) şi *optimile* (1/8) *de ton* supun atenției graficul de mai jos. Am ales pentru demonstrație *secunda mare* (tonul) dintre sunetele *do-re* în sens *ascendent* şi *descendent*.

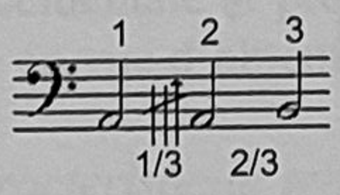
Ex.13



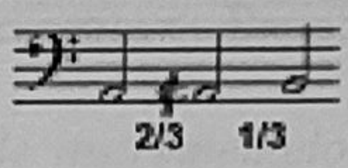


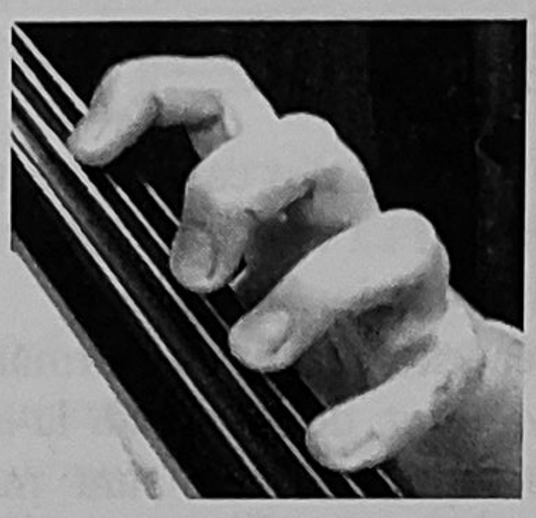
Execuţia intervalelor rezultate din împărţirea tonului în trei este oarecum empirică , calculându-se 1/3 sau 2/3 din distanţa care cuprinde un ton.

Ex.14



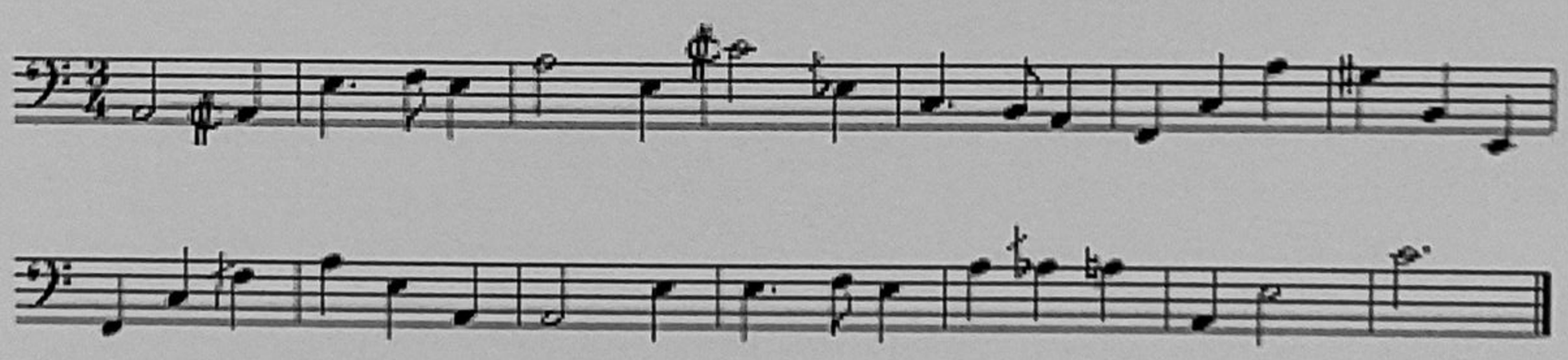
a)





Spre deosebire de *sferturile de ton* care reprezintă o caracteristică a muzicii orientale, *treimile de ton* sunt utilizate numai în muzica contemporană. Acest lucru îngreunează formarea unei reprezentări auditive înaintea începerii studiului la violoncel, deoarece în acest gen de muzică de obicei sunt combinate mai multe elemente, cum ar fi diversele efecte sonore şi alte micro-intervale, ceea ce face dificilă concentrarea auzului asupra particularităţilor unui singur interval.

Ex. 15

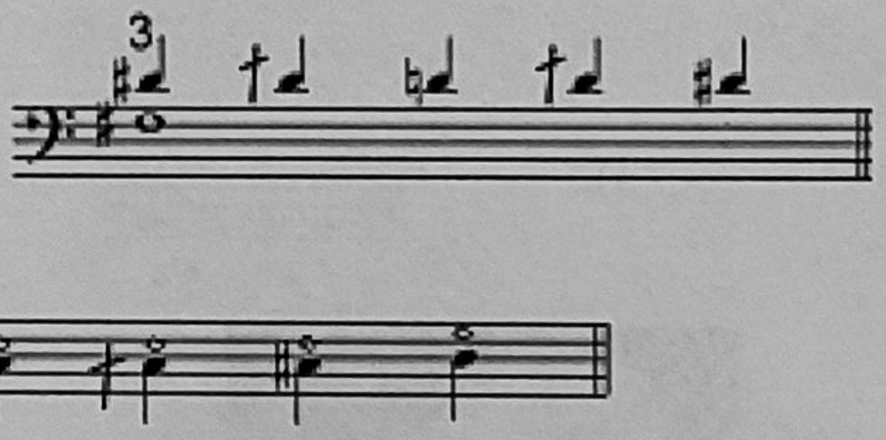


În general realizarea micro-intervalelor la violoncel este atât auditivă cât şi vizuală: evaluarea distanţelor sau a apropierilor dintre degete se va face în poziţiile inferioare în raport cu intervalele obişnuite. În *registrul acut* şi *extrem acut* nu se mai poate vorbi de o anumită dispoziţie a degetelor deoarece distanţele sunt atât de mici încât uneori este necesară o substituire a degetelor sau efectuarea intervalului prin execuţia unui vibrato cu

amplitudine mai mult sau mai puțin largă. Urmărind graficul de la ex. 13 observăm că intervalele 1/6 şi 1/8 reprezintă o foarte mică inflexiune a sunetului de bază care poate fi percepută auditiv cel mai bine în limitele primelor poziții unde distanța dintre degete permite efectuarea unei oscilații mai mari.

Deoarece micro-intervalele se obțin prin modificarea înălțimii sunetului de bază cu un alt tip de alterații, se poate concluziona că acestea au aceleaşi proprietăți şi posibilități de organizare şi desfăşurare pe care le au sunetele însoțite de *bemol* sau *diez*. Creația contemporană pentru violoncel le utilizează pe toată întinderea tastierei în cele mai variate ipostaze: *tril*, *flageolete*, *duble corzi*, *acorduri*, *pizzicate*, *flautando*, *col legno*, *strisciato*. Modalitățile de execuție sunt asemănătoare cu cele ale tehnicii tradiționale.

Ex.16



a)

Materialul prezentat în cadrul acestui subcapitol punctează doar principalele etape pe care am considerat că este necesar să le parcurgă un violoncelist pentru a se iniția în execuția micro-intervalelor.

În alcătuirea exercițiilor am urmărit să fie simple, scurte şi cu o evoluție de la *cunoscut* la *necunoscut*, de la *simplu* la *mai complex*. M-am axat mai mult pe studiul în primele patru poziții deoarece sunt mai uşor de sesizat diferențele existente între intervalele mai mari sau mai mici decât un semiton. Ca pedagog am încercat să găsesc calea cea mai simplă şi rapidă care să permită unui violoncelist să se acomodeze cu acest tip de intonație. La formarea deprinderii de execuție a micro-intervalelor conlucrează mai mulți factori care se întrepătrund şi se intercondiționează. În primul rând fără un auz muzical foarte fin, capabil să sesizeze cele mai mici inflexiuni ale sunetului, interpretarea este lipsită de sens, de expresivitate, deci nu are valoare. Execuția micro-intervalelor solicită o configurație specială a degetelor cu o maleabilitate şi mobilitate considerabilă care să le permită trecerea rapidă către poziția de bază şi invers. Audierea unor lucrări este de asemenea utilă dar practica individuală sau în ansamblu este cea care va contribui în cea mai mare parte la dezvoltarea şi aprofundarea acestor deprinderi.

BIBLIOGRAFIE

AGUILA, Jesus - *Le domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine* (Domeniul muzical. Pierre Boulez şi douăzeci de ani de creaţie contemporană) Éditions Fayard, 1992

BACIU, Eugenia - Liliana - *Contribuţii la dezvoltarea tehnicii superioare a violoncelului - Studiul poziţiilor de „Daumen"*, Teza susţinută în vederea obţinerii gradului didactic I, 1988, aflată în Biblioteca Universităţii de Arte *George Enescu* Iaşi

BEAUFILS, Marcel - *Musique du son. Musique du verbe*, (Muzica sunetului. Muzica cuvântului) © Editios KLINCKSIECK, Paris, 1994

BEN ABDERRAZAK, Mohamed, Saifallah - *Les orchestres arabes modernes. Influences de l`organologie occidentale et les problèmes d`acculturation.* (Orchestrele arabe. Influenţele organologiei occidentale şi problemele de aculturaţie), Thèse d'histoire de la musique et de musicologie en vue d'obtention du doctorat, Université de Paris, Sorbonne, Paris IV, 1996

BERGER, Christian - *Caracteristicile tehnice şi expresive ale instrumentelor muzicale aflate în orchestra simfonică modernă*, Universitatea Naţională de Muzică, Bucureşti, 1998

BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves - *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945* (Revoluţiile muzicale. Muzica contemporană după 1945), Éditions Minerve, 1993

CUMPATĂ, Dan-Nicolae - *Elemente de metodică a studiului şi predării instrumentelor de coarde*, Universitatea Naţională de Muzică, Bucureşti, 1997

GOLÉA, Antoine - *Vingt ans de musique contemporaine*, (*Le première volume - de Messiaen à Boulez, Le second - de Boulez à l'Inconnu*) (Douăzeci de ani de muzică - Primul volum, de la Messiaen la Boulez. Al doilea, de la Boulez la necunoscut), Éditions Seghers, 1962

GARFI, Mohamed - *Les formes instrumentales dans la musique classique de la Tunisie*, (Formele instrumentale în muzica clasică din Tunisia), Éditions Mohamed Garfi, Tunis, 1996

PABLO, de Luis - *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine* (Apropierea de o estetică a muzicii contemporane), Presses de l'Université de Paris, Sorbonne, 1996

TORTELLIER, Paul - *Tecnnique et Art du Violoncelle*, (Tehnica şi Arta violoncelului), Editeur Pr. De L'Universite Laval, 2002.

SONATA NEOMODALĂ PENTRU PIAN A SECOLULUI XX
BÉLA BARTÓK – SONATA PENTRU PIAN

Profesor **Ramona Brucăr**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

Problematica sonatei secolului trecut reflectă juxtapunerea de orientări asociate unor semnificaţii estetico-stilistice primordiale şi cultural reprezentative. Ascensiunea modernă a sonatei are loc într-un moment în care formele contrapunctice şi tipurile de scriitură polifonă contribuie în măsură sporită la concentrarea gândirii muzicale. Recursul la procedee de scriitură contrapunctică generează în timp o serie de acumulări care fac necesare interpolarea formelor polifonice în interiorul macrostructurii de orientare clasico-romantică.

Sonata modernă deţine o estetică aparte bazată pe varietatea orientărilor şi direcţiilor specifice asociate tradiţiei, rezultând aşa cum afirmă Wilhelm Berger în *Estetica sonatei moderne* o „***unitate supraordonatoare***". Astfel, se poate aprecia că în istoria muzicii avem de a face cu estetica unei sonate de orientare *neoclasică*, *neobarocă*, *neoromantică*, *impresionistă* sau *expresionistă*.

Diversitatea **tipurilor de scriitură** şi a agogicii muzicale sugerează **imprevizibilul**, diminuarea previzibilităţii şi **dizolvarea continuităţii** de motivaţie. Restructurarea acestora şi a strategiilor compoziţionale de travaliu corespunde unor importante reinvestiri, adecvate fiecărei forme şi gen, în parte.

Caracterul tematic specific genurilor de tipul sonatei (simfonie, poem orchestral, concert instrumental şi cvartet de coarde) şi **importanţa travaliului** devin esenţiale sub toate aspectele. Ideea de „***poetică***", asociată sonatei în trecut, devine element al facturii compoziţionale, destabilizarea formelor tradiţionale conducând la inovaţii atribuite structurii arhitectonice: ordonarea expozitiv-tematică sau înlocuirea principiului dezvoltător cu unul rapsodic ori tranzitiv.

O coordonată importantă în analiza dramaturgiei sonore a secolului trecut este aspectul **temporal** (relaţia **muzică – timp)**, aspect în baza căruia sunt structurate, asociate, juxtapuse ori suprapuse (în relaţie de independenţă sau inter-relaţionare) categoriile sintactice fundamentale. "***Unitatea fundamentală***" (aşa cum o denumeşte Adrian Iorgulescu în lucrarea *Timpul muzical materie şi metaforă)* ce rezultă din relaţia **muzică-timp** devine generatoare şi, ulterior, conducătoare întru-cât existenţa umană în sine fiind coordonată temporal impune creaţiei omului să se raporteze la aceeaşi unitate.

Interpretările sau semnificaţiile atribuite conceptului de sonată ţin seama de multitudinea transformărilor în arhitectura formelor muzicale aferente ciclului de sonată, puse în evidenţă cu ajutorul categoriilor sintactice. Conceptele moderne de sonată sunt asociate tehnicilor de compoziţie de tipul **monodiei acompaniate**, **polifoniei stricte**, **contrapunctului melodic linear**.

De asemenea, **cromatismul latent**, **modalismul** şi anumite valori preluate din melosul popular sunt inserate în proporţii diferite în noul cuprins al tonalităţii guvernând organizarea materialului tematic şi, în acest sens, generând noi procedee de expunere a materialului tematic – **eterofonia**.

Reflectând asupra acestui aspect, Emil Cioran afirmă: „*Muzica e mijlocul prin care ne vorbeşte timpul. Ea ne face sa-i simţim trecerea şi ea ni-l descoperă, cadru a tot ce-i trecător. Sunt momente muzicale în care pipăim timpul. Când muzica ne vorbeşte de veşnicie, o face ca organ al timpului*".

Neomodalismul

Începutul veacului XX, însă, se pliază, din punct de vedere al direcţiilor componistice, pe trei orientări inovatoare: **atonalismul** – preconizat de Arnold Schoenberg şi discipolii săi; **neomodalismul** – instituit în Şcolile Naţionale moderne şi reprezentat de Igor Stravinski, Béla Bartók şi George Enescu; **neotonalismul** – reprezentat de Paul Hindemith, Arthur Honegger.

În primele două decenii ale secolului se conturează premisele unei noi concepţii modale distincte, curent impulsionat de apariţia Simfoniei a VI-a, op.63, în la minor(1911) de Jean Sibelius.

Astfel, **neomodalismul** devine o „*metodologie compoziţională dominantă*" (după cum afirmă Berger), factorii definitorii fiind **depăşirea câmpului tonal-diatonic, utilizarea liberă a valorilor înscrise în totalul cromatic, adecvate gravitaţei modale, reorganizarea complexelor acordice, emanciparea tehnicilor de scriitură contrapunctică**, toate aceste aspecte fiind racordate la dimensiunile interioare ale cântecului şi jocului popular.

Sistemele neo-modale diferă de la un compozitor la altul, de la o gândire componistică la alta, dar se organizează pe baza unor principii comune:

- **organizarea lineară pe baza unor celule modale arhetipale generatoare**
- **sinteza linear/melodică diatonică şi cromatică**
- **principiul simetriei**
- **suprapuneri bi- şi polimodale**
- **organizarea polifonico-armonică, de sinteză polimodală**
- **organizarea polifonico-armonică, pe sinteza major-minoră**
- **heterofonia**

Fenomenul neomodal poate fi urmărit la **Bela Bartók** - important cercetător şi teoretician al folclorului sud-est european care îşi extrage din acesta legile modalismului pur al cântecului popular şi le integrează creaţiilor sale după o gândire sistematică profundă - compozitor care, în mod frecvent, apelează la **bimodalismul convergent, moduri acustice şi structuri pre-** şi **pentatonice**, asociate cuceririi **totalului cromatic** şi armonizat în intervale armonice (terţe-sexte, cvarte-cvinte-octave) şi **clustere**.

Modalismul bartokian se caracterizează prin reuniunea unor mărimi intervalice, alcătuirea melodică şi armonică în funcţie de progresia modală, ambele concentrate într-o unitate precisă, concretă.

„*La Bartok, **pentatonia** va reprezenta esenţa unei laturi a gândirii sale tonal-armonice şi va fi folosită ca principiu componistic, ca lege extrasă din esenţă, ce se răsfrânge asupra cromaticii melodice şi mai ales asupra gândirii armonice*"[1].

De asemenea, prelucrările sale şi armonizările cântecelor populare au dus, implicit, la crearea unei strategii componistice în manieră stilistică personală, concretizată şi în gândirea tonal-armonică.

După E. Lendvai, gândirea tonal-armonică a lui Bartók se bazează pe principiul axelor, legea sectio aurea, principiul simetriei şi modurile acustice pe care le integrează într-un discurs sonor complex, de sinteză, atât diatonic, cât şi cromatic.

---

[1] Constantin Râpă - ***Sisteme tonale***, Ed MediaMusica, Cluj, 2001, pag. 45

Cromatismul diatonic/melodic– extras din modalismul folcloric al secolului XX – este pentru prima dată identificat în muzica compozitorului maghiar şi tratat ca structură independentă, definită prin transplantarea într-un sistem cromatic a elementelor sistemului diatonic şi replică la adresa sistemului dodecafonic.

În creaţiile sale pianistice compozitorul reuşeşte să contureze un stil muzical nou, personal, drept care este considerat un inovator al stilului muzicii de pian alături de Frédéric Chopin, Franz Liszt, Claude Debussy, Serghei Prokofiev, ş.a., creaţia sa fiind expresia unei profunzimi de simetrie, spiritualitate şi conştiinţă.

La consolidarea şi îmbogăţirea **metatipologiei** sonatei moderne bartókiene stau forma beethoveniană şi polifonia bachiană – concepţia muzicală fiind una unitară deşi printr-un caracter particular. Polifonia a constituit o componentă esenţială în definirea stilului său personal, fiind epurată de forma beethoveniană, astfel „compozitorul a pus în evidenţă un proces de restilizare a tipurilor de scriitură contrapunctică”[2].

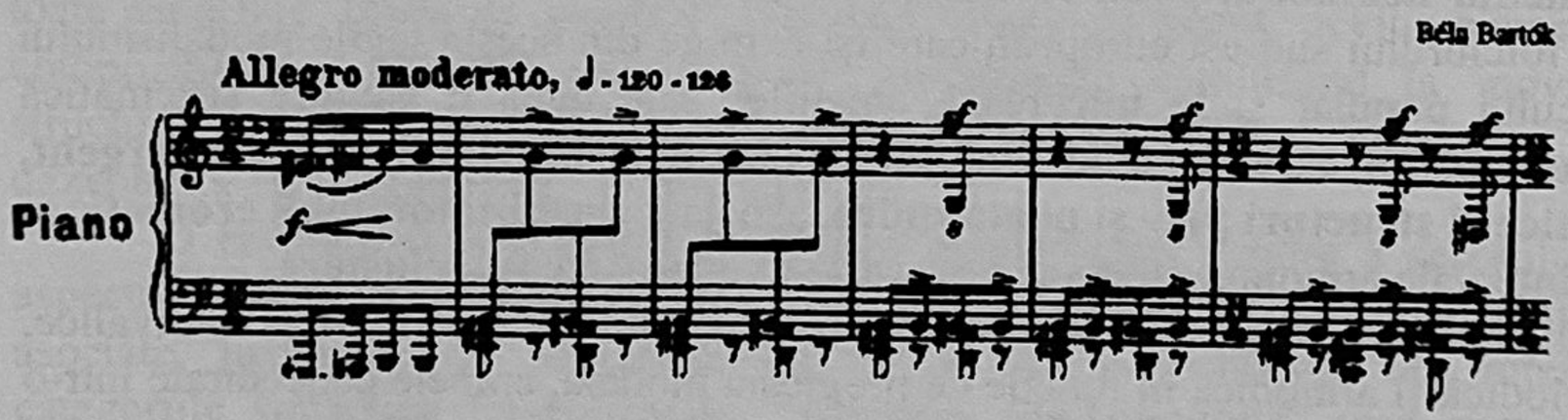
Sonata pentru pian de Béla Bartók, compusă în anul 1926 (în acelaşi an cu apariţia **Sonatei op.25** *„în caracter popular românesc”* **pentru vioară şi pian** de George Enescu şi la doar doi ani diferenţă faţă de **Sonata pentru pian op.24, nr.1** a aceluiaşi compozitor) este o lucrare tripartită, construită pe un tipar quasi tradiţional:

- Partea I: *Allegro moderato*
- Partea a II-a: *Sostenuto e pesante, Lied ABAv*
- Partea III-a: *Allegro molto, Rondo*

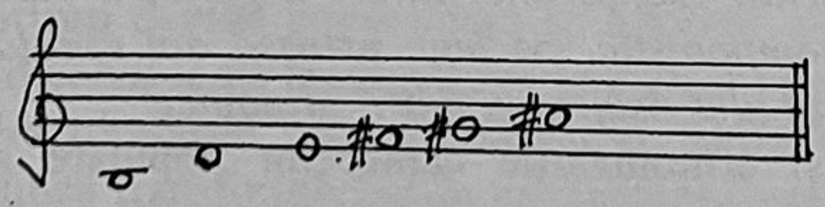
Organizarea materialului tematic în prima parte a lucrării este simetrică, omofono-armonică pe baza înlănţuirilor acordice şi a intervalelor armonice cu sunete adăugate, repetate ostinat.

Din punct de vedere modal se observă incipitul tematic pe o **hexatonie anhenitonică** pe **si**, structura modală fiind extinsă, ulterior, prin adiţie, până la formarea unui mod heptacordic pe **si**:

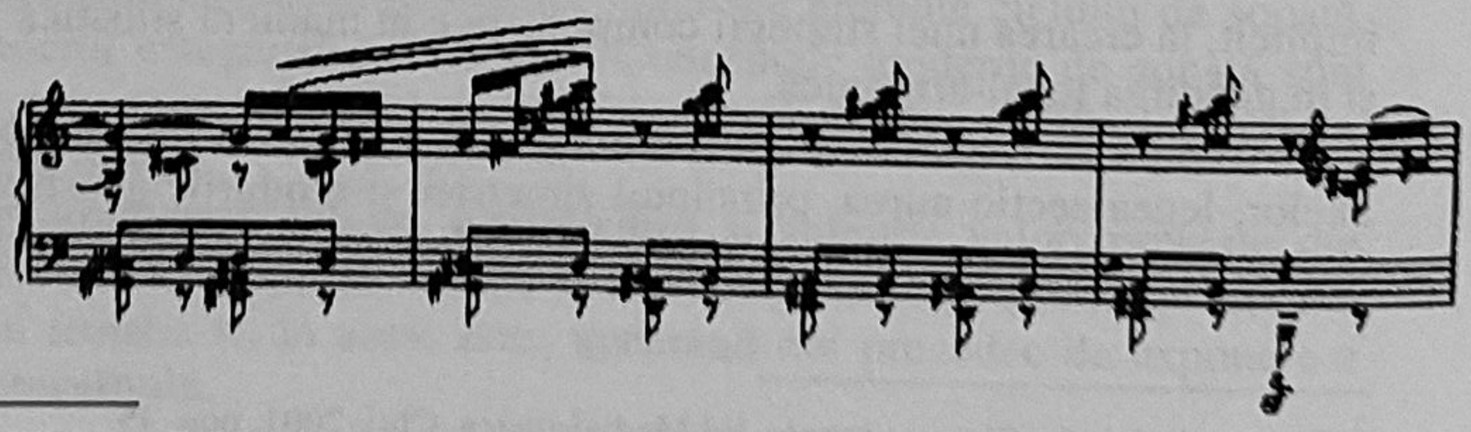
Exemplul 1: *Sonata pentru pian, Partea I*, ms. 1-6



Hexatonie anhemitonică

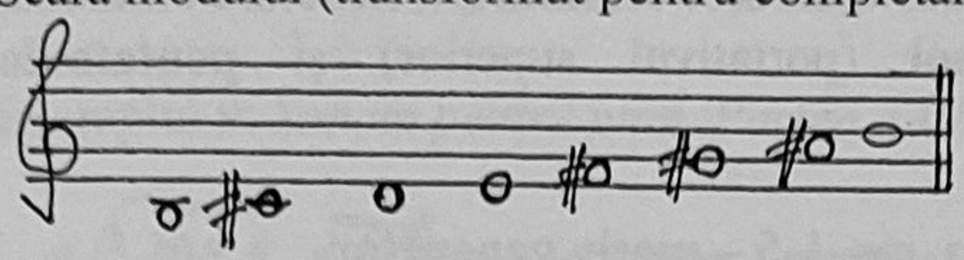


Exemplul 2: *Sonata pentru pian, Partea I*, ms. 19-22



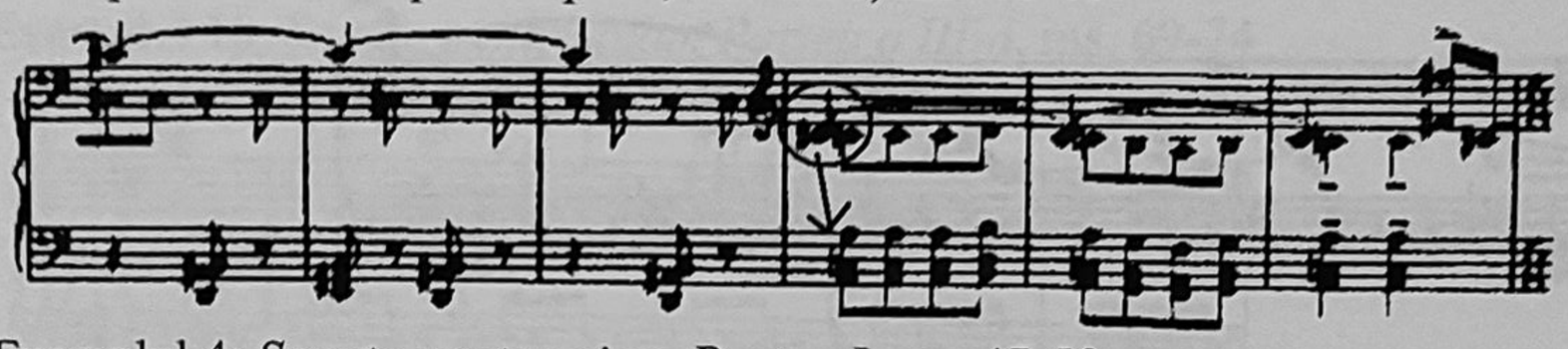
[2] Dumitru Bughici – ***Suita şi Sonata***, Editura Muzicală, Bucureşti 1965, pg.166

Scara modului (transformat pentru completare) este următoarea: **mod acustic doric/ionic**

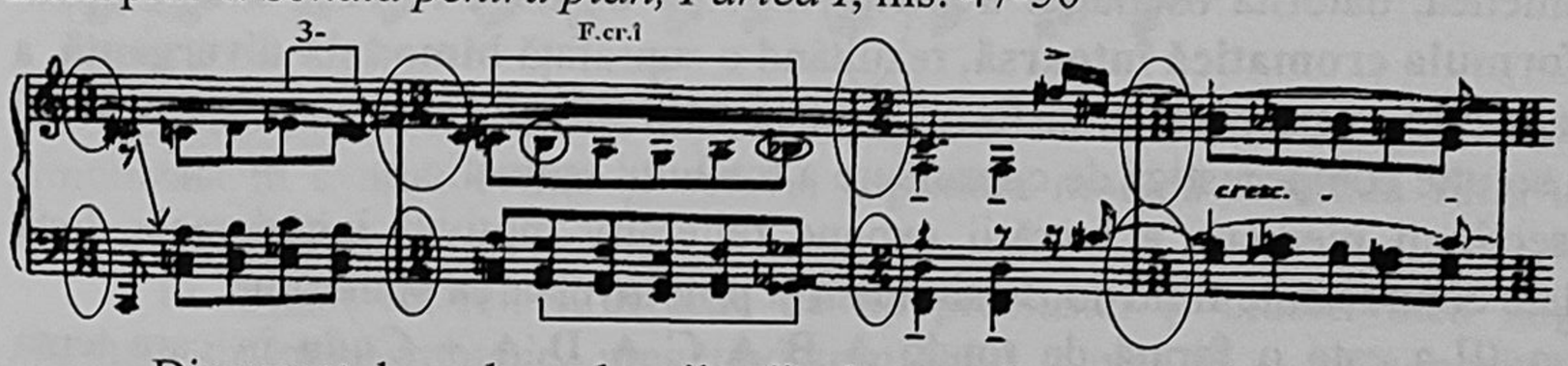


Foarte importantă de menționat este armonizarea pe baza intervalelor de terță și cvartă, a ostinato-ului ritmico-melodic și a pedalei simple - elemente de scriitură specifice sistemului modal. Deasemenea, datorită variabilității treptei mobile **do-do#,** se observă apariția **formulei cromatice întoarse**, a **falsei relații** (octava mărită) și suprapunerea **minor-major**.

Exemplul 3: *Sonata pentru pian, Partea I*, ms. 41-46



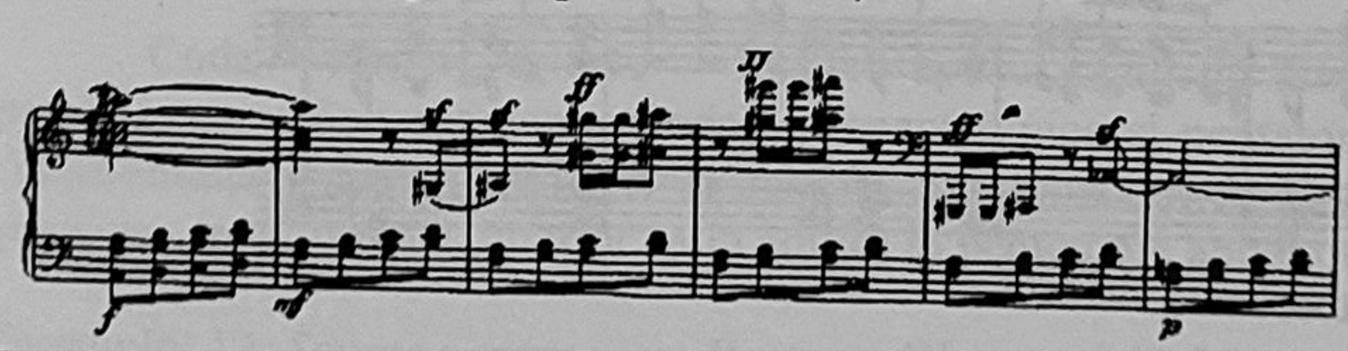
Exemplul 4: *Sonata pentru pian, Partea I*, ms. 47-50



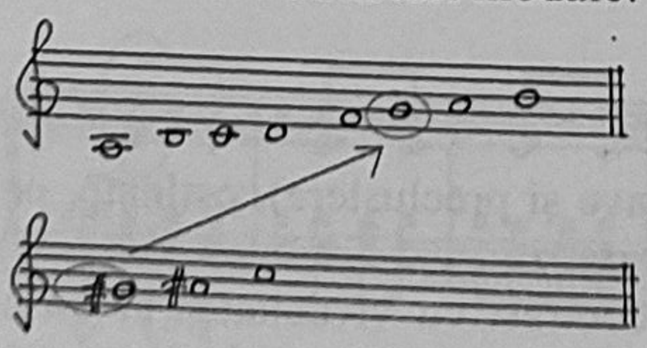
Din punct de vedere al scriiturii, elementele componistice constante sunt izoritmia, ritmul complementar și măsurile alternative, toate acestea susținând sintaxa omofonă preponderent acordică, densă, incisivă.

În exemplul următor se poate observa suprapunerea a două structuri modale: **tritonie** pe **sol#** - motiv ritmico-melodic **ostinat** și expus în registre diferite, în sens ascendent (portativul superior) și două tetracorduri – **doric** și **lidic** – suprapuse și juxtapuse la interval de **terță mică** (portativul inferior), cele două structuri suprapuse fiind aflate la distanță de semiton.

Exemplul 5: *Sonata pentru pian, Partea I*, ms. 67-72

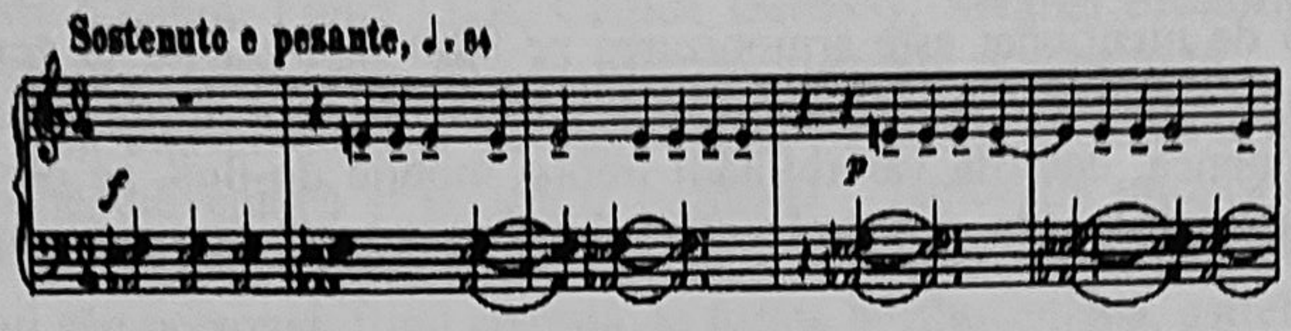


Iată cele două structuri modale:

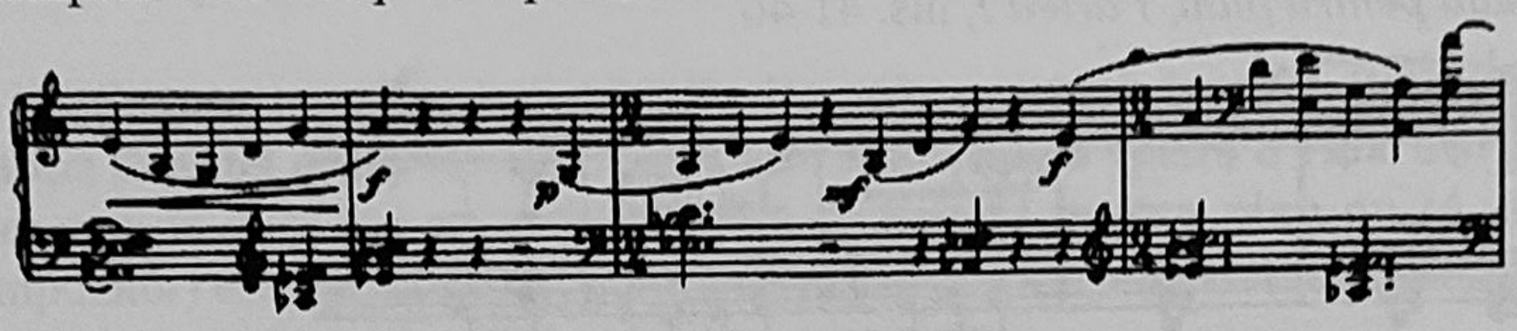


În mişcarea mediană a lucrării – *Sostenuto e pesante*: formă tristrofică **A B Av** – materialul tematic este constant, cele două linii melodice realizând o structură bimodală convergentă: **tetratonie diatonică** pe **sol** (portativul superior) şi **pentatonie anhemitonică** pe **lab** (portativul inferior).

Exemplul 6: *Sonata pentru pian, Partea a II-a*, ms. 1-5 – **motiv generator**



Exemplul 7: *Sonata pentru pian, Partea a II-a*, ms. 20-23

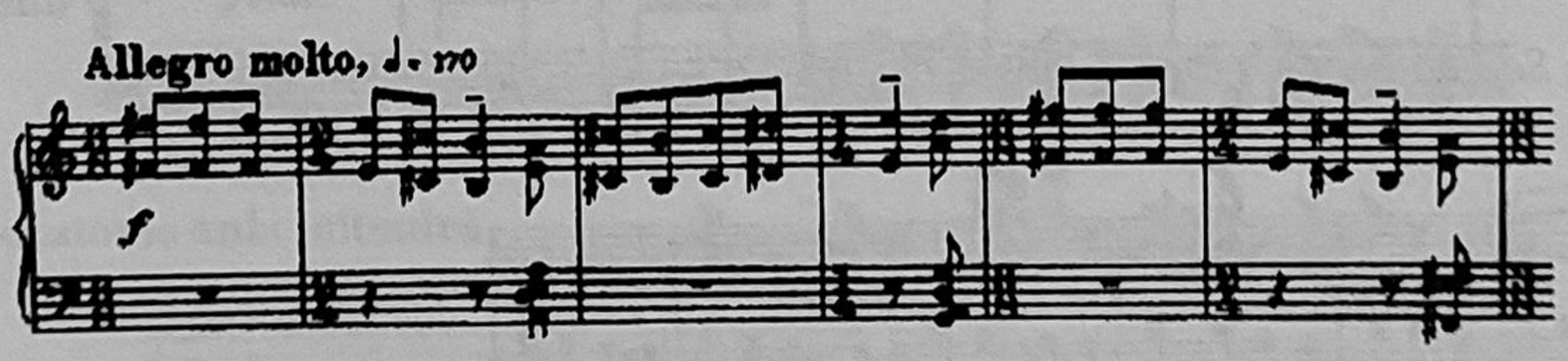


De asemenea, datorită oscilaţiei treptelor mobile: **do-do#; re-re#; si-si#; la-la#** este generată **formula cromatică întoarsă,** rezultând o suprafaţă **bimodală divergentă**, a cărei desfăşurare este în perpetuă transformare. Acest tip de devenire perpetuă poate fi interpretată ca soluţie componistică de cuprindere a totalului cromatic.

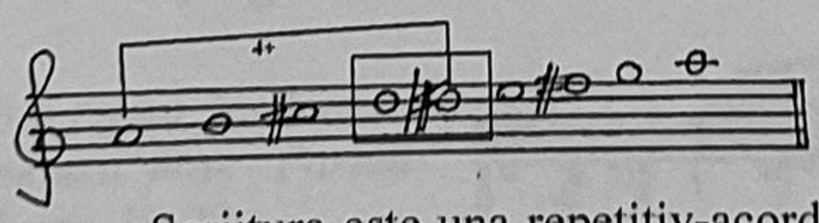
Coda secţiunii mediene a lucrării expune reiterativ motivul iniţial, cele două suprafeţe modale contrastante fiind aduse simultan şi prin inversarea planurilor.

Partea a III-a este o formă de rondo **A B A C A D A + Coda** în care tema Refrenului expune, iniţial, (pe portativul superior) un mod **acustic lidico-mixolidic** pe **la,** armonizat în cvarte şi secunde. Interesant este faptul că linia melodică superioară îşi păstrează constant caracterul ostinat şi scriitura în octave (asemănător cu incipitul părţii întâi din Sonata pentru pian op.24, nr.1 de George Enescu), în timp ce desenul portativului inferior este cel care realizează oscilaţia modală.

Exemplul 8: *Sonata pentru pian, Partea a III-a*, ms. 1-6



Scara modului este următoarea:

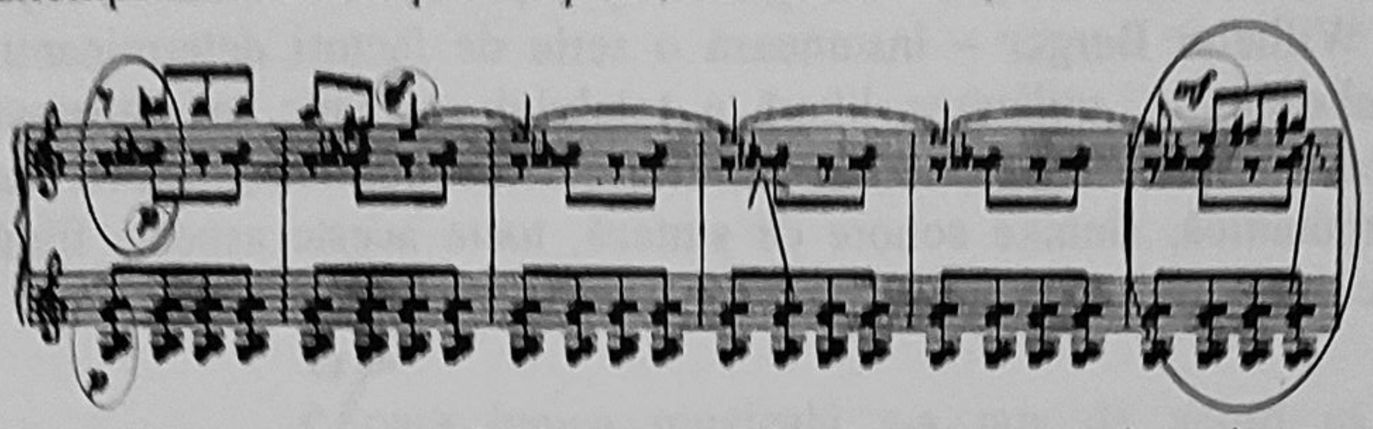


Scriitura este una repetitiv-acordică (respectiv, octave şi preclustere), ostinato, pe baza ritmurilor complementare şi a relaţiei dizjuncte **sunet-pauză.**

Se observă, deasemenea, utilizarea **pedalei simple**, în contrast cu vivacitatea şi forţa ţesăturii acordice, care oscilează între nuanţe extreme şi evidenţiază astfel caracterul contrastant.

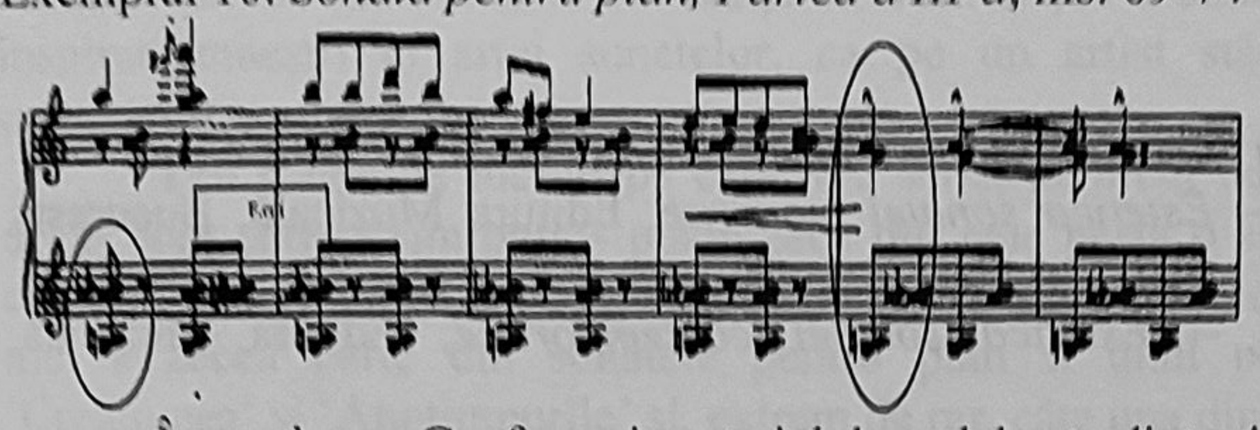
Din punct de vedere modal, rolul primordial îl deține oscilația treptelor mobile (în plan linear-melodic), generând în plan vertical apariția octavei mărite și micșorate.

Exemplul 9: *Sonata pentru pian, Partea a III-a*, ms. 45-50



Iată un exemplu în care cele două structuri mai sus amintite sunt juxtapuse, rezultanta finală fiind structura de tip cluster: **sol – la - lab – sib.**

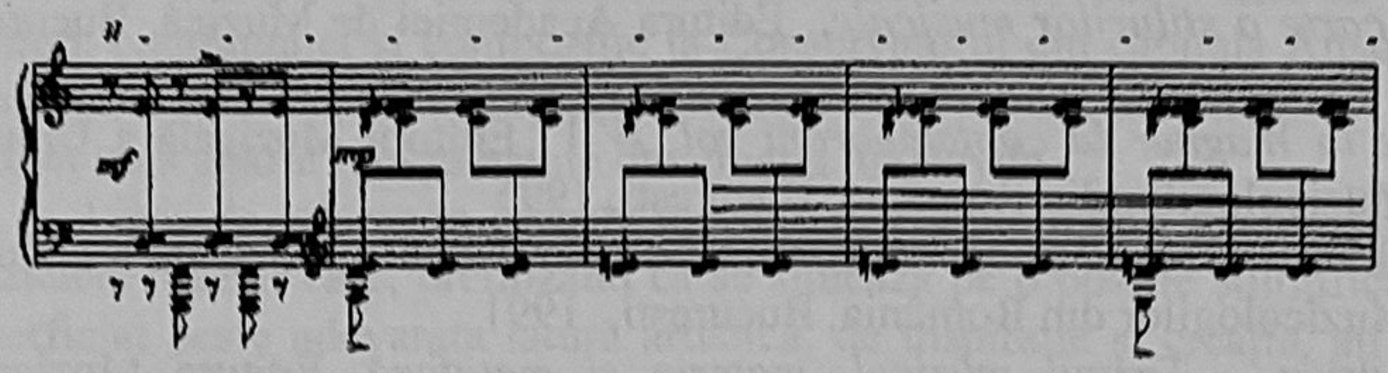
Exemplul 10: *Sonata pentru pian, Partea a III-a*, ms. 69-74



În secțiunea **C** a formei materialul modal este diatonic – **hexacordie hemitonică** – armonizată în cvarte, cvinte și octave, suprafața modală rezultată fiind una **bimodală divergentă**:

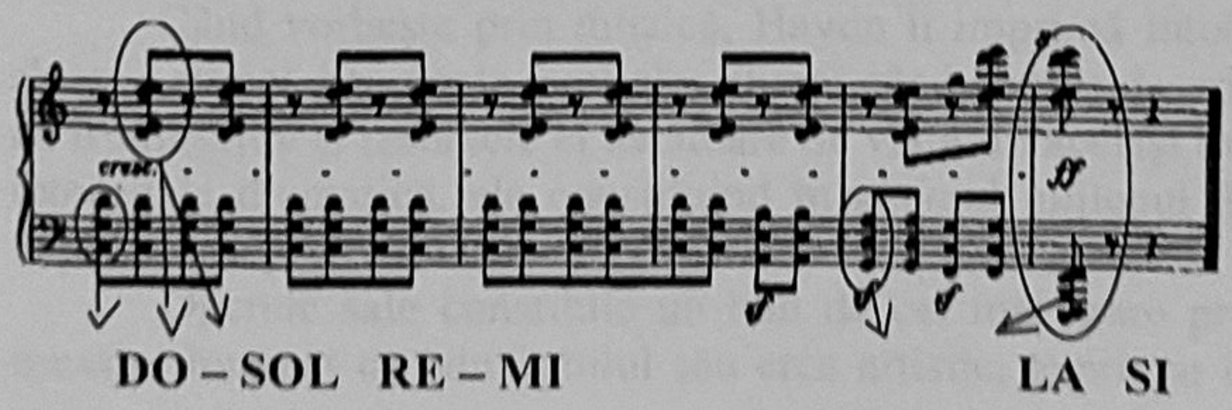
În finalul strofei, structurile de tip precluster și cluster sunt lărgite treptat și alternate diatonic-cromatic, pregătind următorul cuplet **D** – cu sonoritate debussystă, transparentă.

Exemplul 11: *Sonata pentru pian, Partea a III-a*, ms 130-134



Coda – **Reper Agitato** - încheie ópusul pianistic într-o succesiune de octave paralele, expunând segmente modale prepentatonice și pentatonice hemitonice, cadența finală enunță ostinat și izoritmic o structură tetratonică pe **do**, în cvinte, octave și secunde paralele, trasnformată, ulterior (prin adiție) în pentatonie anhemitonică pe **re**.

Exemplul 12: *Sonata pentru pian, Partea a III-a*, ms 245-250



Conceptul neomodal reprezintă o alternativă la scriitura serial-dodecafonică, abordată în diferite forme de sinteză stililistică, în care în special compozitorii balcanici îşi regăsesc personalitatea şi ethosul.

Astfel, neomodalismul – această *„metodologie compoziţională dominantă"* după cum o defineşte Georg Wilhelm Berger – însumează o serie de factori determinanţi: depăşirea câmpului tonal-diatonic, utilizarea liberă a totalului cromatic, modalismul arhaic, sisteme modale simetrice, axiale,moduri cu transpoziţie limitată, tehnici de scriitură polifonic-contrapunctică, sintaxe sonore de sinteză, toate aceste aspecte fiind raportate cântecului şi jocului popular, autentic.

BIBLIOGRAFIE

BENTOIU, Pascal - *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, Bucureşti 1975

BERGER, Georg, Wilhelm – *Estetica sonatei moderne*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984

BERGER, Georg, Wilhelm – *Estetica sonatei contemporane*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1985

BERGER, Georg, Wilhelm – *Teoria generală a sonatei*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1987

BERGER, Wilhelm Georg - *Moduri şi proporţii*, în Studii de muzicologie, I, Bucureşti, 1965

BERGER, Wilhelm, Georg - *Dimensiuni modale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1979

BUGHICI, Dumitru – *Suita şi Sonata,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1965

CIORAN, Emil – *Cioran şi muzica*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996

DUŢICĂ, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale*, Editura Junimea, Iaşi 2004

ILIUŢ, Vasile – *O carte a stilurilor muzicale,* Editura Academiei de Muzică, Bucureşti 1996

ILIUŢ, Vasile - *De la Wagner la contemporani vol. IV-V*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1995

IORGULESCU, Adrian - *Timpul şi comunicarea Muzicală*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1991

IORGULESCU, Adrian - *Timpul muzical*, *materie şi metaforă*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1988

NICOLESCU, Mircea - *Sonata*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962

PASCU, George – BOŢOCAN, Melania - *Carte de istoria muzicii*, Editura Vasiliana, Iaşi, 2003

RÂPĂ, Constantin – *Teoria superioară a muzicii, vol.I(Sisteme tonale)*, Cluj-Napoca, 1986.

JOSEPH HAYDN – *PĂRINTELE CVARTETULUI DE COARDE*

Profesor **Manuela Buciumaş**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

Toată lumea muzicală s-a pus de acord că Haydn este un mare compozitor, acordându-i locul ce i se cuvine în istoria muzicii universale si recunoscându-i aportul de mare însemnătate, ca reprezentant proeminent al şcolii clasice vieneze care a dat forma si substanţa simfoniei, şi l-a consacrat ca pe unul din cei mai inspirati maeştri ai artei sunetelor, ca pe un artist stăpân deplin pe toate tainele compoziţiei.

Din sutele de lucrări pe care le-a scris, publicul nu are putinţa să asculte astăzi decât doar câteva simfonii – poate zece din cele peste o sută – patru, cinci cvartete de coarde din cele peste optzeci, acelaşi număr de piese din cele aproape o sută de trio-uri, nici a zecea parte din sonatele pentru pian si unul pentru vioară, oratoriile sale 'Creaţiunea' şi 'Anotimpurile' şi, extrem de rar, câte una din melodiile sale vocale.

Avem astfel impresia că marele Haydn a fost catalogat, etichetat şi pus în raft, destinat să rămână un simplu obiect de muzeu. Şi în acest timp, milioane de iubitori de muzică din lume sunt lipsiţi de bucuria de a cunoaşte frumuseţile operei sale, ca şi când cele câteva lucrări ce se cânta ar fi suficient de reprezentative pentru intreaga sa creaţie. Este adevărat că sunt doar câteva decenii de când a început publicarea operelor complete ale lui Haydn, planul editării lor aparţinând marelui muzician şi muzicolog, român de origine, Eusebiu Mandicevschi (1857-1929), care a fost conservatorul arhivei "Societăţii prietenilor muzicii" (Gesellschaft der Musikfreunde) din Viena si profesor de istoria muzicii, contrapunct şi compoziţie la Conservatorul din capitala Austriei. Dar publicarea a fost întreruptă, continuarea acestei acţiuni fiind reluată abia în 1949, astfel incât până în prezent nu a apărut nici jumătate din creaţia lui Haydn.

Lipsa de interes în această privinţă dezvăluie însă o anumită mentalitate a acelor muzicieni blazaţi care, pretinzând că se situează pe o poziţie ştiinţifică şi trecând în chip superficial peste adevarata latură artistică, de inspiraţie şi creaţie, au socotit că puţinele lucrări ale lui Haydn prezente în repertoriul de concert sunt de ajuns pentru a ilustra aportul său, cuceririle sale , în mersul inainte al muzicii din punct de vedere al dezvoltării artei componistice. Dacă restul muzicii sale era frumoasă, variată şi-şi afirma cu sinceritate legatura cu viaţa, cu simţirea şi aspiraţiile oamenilor simpli, - aceasta nu interesa pe muzicienii blazaţi, care puneau mai presus de toate meşteşugul formei şi căutarea inovaţiei de dragul inovaţiei, fiind mai puţin sensibili sau poate chiar insensibili la fenomenul creării frumosului în artă şi la cerinţa de a face din aceasta un bun al tuturor.

Când vorbeşte prin muzică, Haydn îi imprimă întotdeauna dispoziţia sa proprie, chiar şi atunci sau, poate, mai ales atunci când devine descriptivă, când zugrăveşte natura cu frumuseţile şi resursele ei dătătoare de viaţă. În acelaşi timp, contrastele ating rareori o intensitate dramatică, ele constituind în general mijlocul de a da o şi mai mare putere expresivă expansiunii sale emoţionale.

Operele sale constituie un bun de cel mai mare preţ al culturii universale, prin mesajul luminat de admirabilul său crez artistic, exprimat în răspunsul la o scrisoare de

omagiu ce i-a fost adresată în 1802 de « Uniunea Muzicală » din Bergen, Norvegia : 'Adesea, când luptam cu piedicile ce-mi îngreunau lucrul, când puterile mele fizice şi spirituale slăbeau, făcându-mă să văd cât de greu este să perseverez pe calea apucată, un gând tainic imi şoptea : nu sunt decât puţini oameni mulţumiţi şi fericiţi pe acest pământ ; pretutindeni predomină suferinţele şi grijile. Poate că, într-o bună zi, truda ta va deveni o sursă din care cei istoviţi sau cei împovăraţi de griji vor putea să soarbă câteva clipe de destindere şi înviorare. Ce motiv puternic de a merge inainte ! Iată de ce privesc astăzi cu o mulţumire pornită din adâncul inimii opera careia i-am închinat un atât de lung şir de ani de eforturi îndarjite'[3] .

Haydn perfecţionează şi stabileşte tipurile clasice în domeniul formei, realizând în propria sa creaţie forma corespunzătoare noului conţinut. Această concordanţă deplină în marile sale lucrări le-a asigurat vitalitatea. Şi aceasta nu numai pe tărâmul simfoniei şi al genului concertant sau al sonatei pentru pian, al oratoriului, ci mai ales pe cel al cvartetului de coarde.

Sesizând foarte devreme noua concepţie de cameră, apărută datorită eliminării basului continuu, Haydn devine un consecvent făuritor al stilului nou. Cvartetul de coarde este cea mai avansată formă a muzicii sale de cameră.

Marile lucrări ale lui Haydn se distind printr-un echilibru perfect al tuturor factorilor şi aceasta în toate genurile abordate de-a lungul vieţii. Experimentul cel mare se deapană, însă, în limitele ansamblului de coarde. Expresia acestor căutări în direcţia omogenizării ansamblului de cameră sunt cele 30 de trio-uri pentru diferite componenţe instrumentale. Valoric sub nivelul cvartetelor, Haydn îmbină în ele caracteristicile divertismentului cu elementele stilului sever, introducând forma de fugă.

Joseph Haydn a reuşit să impună prin *cvartetul de coarde* trăsăturile stilului componistic al culturii muzicale din Europa centrală. În acest gen, el ajunge la stabilirea ordinii părţilor constitutive şi a structurii lor formale: I. *Allegro – forma de sonata*; II. *Menuetto cu trio – forma de lied*; III. *Andante* sau *Adagio – Tema cu variatiuni*; IV. *Allegro – Rondo*, sau *Rondo-sonata*. Uneori, părţile II si III sunt interşanjante, iar tema cu variaţiuni înlocuieşte prima miscare în formă de sonată (ex: *op. 10 nr. 6, în si bemol major*). Finalul unor *Sonaten-Quartett* (anul 1771) include forma de Fugă, îmbogăţind trăsăturile stilului baroc. Se reduce influenţa Divertismentului, prin aprofundarea expresivităţii tematice în legatură cu destinaţia concertantă a noilor genuri instrumentale. Opus-urile de inceput sunt considerate concerte pentru vioară cu acompaniament obligat, efectuat de ceilalti trei parteneri. Dupa ce işi perfecţionează scriitura camerală in trio-urile cu pian, Haydn dă primei violine funcţia instrumentului de bază a acestui gen. Foarte curând, el aplică *principiul travaliului motivic multiplu întretăiat* prin care schimbă raportul între cele patru instrumente şi importanţa lor în participare. Adică, substanţa tematică nu este asigurată de o singură voce, ci contribuie mai multe voci la dezvoltarea ei multiplă. De aici decurge circulaţia substanţei motivice în toate registrele cât şi potenţarea vocilor mediene. Discursul muzical devine mai fluent şi mai variat datorită acestei tehnici, iar imaginea sonoră câştigă în amploare şi în profunzime. Trecând de la un instrument la altul, motivul se îmbogăţeşte armonic. Unitatea planului tonal duce la echilibrul dezvoltării tematice, trăsătură a cvartetului clasic de coarde.

Cvartetele lui Haydn sunt definite uneori drept concerte pentru vioară primă cu acompaniament obligat. Acest lucru este doar parţial valabil. Stilul omofonic cere, încă, pentru coordonarea întregului, o voce conducătoare: funcţia pianului din sonată şi trio se transpune asupra viorii prime din cvartet.

---

[3] www.Wikipedia.com

În anul 1781, Haydn elaborează cele şase *'Cvartete ruseşti'* despre care se afirmă că sunt facute într-o manieră complet nouă. Vocile se întrepătrund, se imită, dialoghează.

În cvartetele lui Joseph Haydn alternează momente de mare profunzime şi tensiune dramatică cu cele exuberante, pline de vitalitate şi umor. Cu *Cvartetele op. 33* de Haydn (anul 1781), dedicate ducelui Paul, se atinge punctul culminant. În opoziție cu vechile sale opus-uri, transparența şi modul de stabilizare a proceselor muzicale se află aici in prim planul creației, ceea ce duce la aprecierea generală de care se bucură ca "operă a epocii". Ele sunt considerate model pentru cvartetul clasic. Despre ele, chiar compozitorul spunea că sunt compuse într-un stil nou, în care se distinge naturaleța muzicii, transparența ei, relieful pregnant al melodiei. Vocile dialoghează şi se întrepatrund. Momentele de mare prufunzime dramatică alternează cu cele de gingăşie poetică. Claritatea absolută este o însuşire neîntrecută de nimeni si un ideal al cvartetului modern. Creațiile de mai târziu aduc momente de tensiune interpretativă. De exemplu, ultima parte, *Vivace*, din *'Ciocârlia' ('Lerchenquartett'), op. 64, nr. 5*, în *re major*, prezintă unele dificultăți de ordin tehnic, precum pulsațiile de şaisprezecimi date celor patru instrumente, ceea ce arată că Haydn ajunsese la concepția tratării egale a vocilor. Cât priveşte complexarea compoziției, începând cu *'Călărețul' ('Reiterquartett'), op.74, nr.3*, in *sol minor*, planul tonal lărgeşte gradul de înrudire, când se trece în *mi minor* (partea a doua), de la tonul de bază al primei părți, adică la relativa lui *sol major*, omonima tonalității de bază. Aici recurge la *principiul travaliului tematic*, motivul merge de la instrument la instrument, se îmbogățeşte armonic. În *op.76, nr. 4*, în *si bemol major*, *'Răsăritul soarelui' ('Sonenaufgang')*, Haydn aduce procedee de individualizare a vocilor. Sub influența lui Mozart, muzica lui Haydn pătrunde în sfera romantică a expresivității, aşa cum ne sugerează şi *'Cvartetul cvintelor, op.76, nr. 2*, în *re minor*, apoi în *op. 76, nr. 5*, în *re major*.

Făcând referire la muzica instrumentală a lui Haydn ar fi gresit să menționăm de existența unui program, aşa cum acest concept se conturează mai târziu în muzica romanticilor. Totuşi, prezența unor imagini atât de plastice, grăitoare, au dus la asociații de idei, la apariția unor denumiri recunoscute în unanimitate.

Prin contribuția sa la cristalizarea şi definirea cvartetului clasic, Haydn a pregătit apariția cvartetului beethovenian, a celui romantic şi a cvartetului modern. Privind valoarea muzicii lui Haydn, Goethe scria "lucrările compozitorului nu pot fi întrecute"[4], desigur nu pe tărâm tehnic, ci ca frumusețe şi valoare artistică.

BIBLIOGRAFIE

BERGER, Wilhelm Georg – *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1965

BERGER, Wilhelm Georg – *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1970

BENTOIU, Pascal – *Dicționar de estetică generală*

ILIUȚ, Vasile – *Istoria muzicii*, Bucureşti, 1995

LAROUSSE – *Dicționar de mari muzicieni*, Bucureşti, 2000

www.Wikipedia.com

www.citate.ro

[4] www.citate.ro

DESPRE DIRIJAT, DIRIJORI ŞI ARTA LOR

Profesor dr. **Monica Buhai**
Liceul de Artă *George Georgescu*, Tulcea

Între toate domeniile artei, muzica ocupă un loc special datorită componentei temporale – o specificitate care cere ca actul artistic să se nască pe viu, în faţa publicului. Toată construcţia pe care s-au străduit să o închege compozitorul, interpretul/interpreţii, dirijorul - după caz -, se ridică şi se năruie în fiecare clipă, de la începutul şi până la sfârşitul concertului. Odată cu stingerea ultimului sunet, doar memoria e cea care mai păstrează dovezi[5] şi acestea modificate de trecerea vremii. Literatura sau pictura garantează artistului momentul de intimitate deplină faţă de creaţia sa. El dispune de cât timp doreşte pentru a-şi desăvârşi opera, până când consideră că ea este gata de a fi prezentată publicului, fără intermedierea altor persoane. Din acel moment, nu mai poate interveni.

În muzică lucrurile stau diferit. Rar se întâmplă ca un compozitor să fie şi interpret solo, dar şi atunci reluarea concertului crează rezultate diferite. Natura umană face să nu ne putem fi egali nici măcar nouă înşine. Din fericire.

Muzica este ştiinţă pentru că răspunde cerinţelor legilor acusticii, dar şi o limbă străină pentru că mulţi dintre termenii folosiţi provin din italiană, franceză, germană, iar semiografia specifică e cunoscută doar de iniţiaţi. Este istorie, căci toată devenirea sa este legată de dezvoltarea economică, socială a umanităţii. Practicarea muzicii are legătură cu anatomia şi fiziologia pentru că cere coordonarea degetelor, mâinilor, braţelor, buzelor, muşchilor faciali, împreună cu un control extraordinar al diafragmei, muşchilor abdominali sau al cutiei toracice. Toate acestea răspund instantaneu atunci când un stimul auditiv este perceput de interpret. Toate cele de mai sus sunt subordonate intenţiei de a obţine emoţia. Ştiinţele pot explica aproape totul, dar nu şi dinamica producerii sentimentelor umane, a emoţiilor.

Muzica este mediu sonor organizat în timp, după reguli cunoscute de iniţiaţi. Graniţa între muzică şi zgomot este trasată de estetica timpului, în conformitate cu normele culturale în vigoare la un moment dat. Victor Hugo defineşte muzica drept zgomot care gândeşte, iar John Cage susţine că orice sunet *poate* deveni Muzică. Aşadar, trebuie să fie îndeplinite anumite cerinţe, altele de la o epocă istorică, culturală la alta. Creaţia, interpretarea, descifrarea semnificaţiilor, chiar definiţia Muzicii depind fundamental de nivelul de cultură şi contextul istoric. În antichitate se afirma că artele vizuale se referă la tot ceea ce e frumos de privit, iar muzica trebuie să fie plăcut de ascultat. Rolul artei se manifesta mai ales în domeniul esteticului şi abia apoi acoperea obiective educative, etice, etc.

Actul de creaţie e imaginaţie, e fantezie, o plăsmuire fără contur, consistenţă, culoare, creatorul, artistul, fiind acela care dă chip senzaţiilor şi le ordonează pe foaia de hârtie. El trebuie să găsească modalitatea care să apropie sensibil, intim, realitatea de visare şi să intuiască exact coordonatele pentru a prinde în infinitul unei foi de hârtie acel semn, acea succesiune de semne - ordonată dupa ce reguli? -, care să medieze accesul iniţiaţilor la semnificaţii. Cu cel mai bun randament.

---

[5] Desigur, există înregistrări audio şi video, dar ele au apărut de curând în istoria muzicii şi raţiunea primordială a existenţei lor nu este eminamente bazată pe raţiuni artistice. Ca dovezi istorice sau material didactic, ele sunt realmente necesare, dar contactul optim al publicului cu arta muzicală se face în sala de spectacol, impunând acestuia disciplină şi iniţiere.

Nu se poate spune ce e mai dificil pentru un compozitor: să adune fluxul informațional și să compatibilizeze cognitivul cu afectivul, senzațiile, percepțiile, reprezentările cu noțiunile predefinite sau să încifreze toate acestea în semiografie, transferând interpretului rolul de a recompune magia inițială.

Dirijorul este o prezență indiscutabil necesară, care complică şi simplifică în acelaşi timp demersul artistic. El este un mijlocitor, care armonizează năzuințele compozitorului cu posibilitățile intrumentiştilor/cântareților şi aşteptările publicului, toate acestea la un moment dat. Din acest motiv, dirijorul poate pune în evidență, salva sau compromite o creație muzicală.

În principiu, el nu îşi exprimă (direct) propriile sentimente, nu intervine pe textul muzical, nu modifică componența orchestrei. Totuşi, oricine interpretează un text (literar, muzical), transformă acest act artistic într-unul eminamente unic, personalizat, căci repetabilitatea determină variația (aceeaşi persoană neputând avea producții artistice identice).

Într-o orchestră, fiecare instrumentist este o variabilă, căci el contribuie la devierea (spre ‚+' sau ‚-') de la intenția compozitorului, deşi se va strădui să servească partitura în cel mai bun mod cu putință. În covârşitoarea majoritate a cazurilor, chiar nu avem de unde să ştim cu certitudine care va fi fost aceasta. Ea poate fi doar dedusă, intuită, presupusă. Dirijorul e cel care recompune intenția compozitorului, având drept puncte de pornire partitura şi componența orchestrei. Ecuația pe care o imaginează reprezintă osmoza între formula magică şi postulat, o alchimie a cărui martor e publicul.

Datele se schimbă când compozitorul e interpret sau dirijor, dar rezultatul nu este totdeauna cel mai bun, căci fiecare dintre cei care contribuie la naşterea unui act de cultură are rolul de a decripta un nivel de cunoaştere, iar rezultantele se stratifică, se cumulează. Astfel, actului interpretativ i se conferă stadii diferite de percepție, la care auditorul are acces în funcție de nivelul său de receptare.

Totul e în partitură, calitatea interpretării depinde de cât din aceasta vede/înțelege dirijorul, cum transmite orchestra şi cât ajunge la public. Inovația se naşte atunci când întrebi „De ce?" şi nu „Ce?".

Cu cât mergi mai adânc în cunoaşterea sinelui, e tot mai cert că se poate să constați una dintre următoarele consecințe: fie descoperi particularul, amprenta personală, intimă (spune Sfântul Augustin), fie generalitățile, marile legități sau realitățile cele mai evidente (spun psihanaliştii). În orice caz, muzica le poate exprima pe toate, ea ne permite identificarea emoției, trăirea ei şi, în faza superioară, transmiterea acesteia, iar originalitatea artistului constă în harul, priceperea cu care el rezonează cu publicul prin creația sa.

Muzica are la bază percepția şi asocierea conştientă sau inconştientă a sunetului cu componente ale cunoaşterii individuale (cognitive, afective, psiho-motrice). Experiența personală ne determină să „înțelegem" diferit acelaşi „lucru", în perioade diferite ale vieții noastre (copilărie, maturitate), în diferite stări emoționale sau de sănătate. Între „a auzi" şi „a vedea" în muzică nu poate fi trasată o graniță. Spunem adesea că „vedem imagini sonore".

Heidegger[6] afirma că vederea umană este, în esența sa, comprehensivă – văzând un lucru oarecare, am şi gândit/interpretat acel *ceva*, nu am avut o senzație „negândită", primară, a ochiului. Adevărata gândire survine înafara noastră, în spațiul fizic real, iar în cazul muzicii, este vorba despre o simultaneitate auz-văz-gândire, ca o unitate a percepției şi dezvăluirii (înțelegerii).

---

[6] Heidegger, Martin. *Ființă şi timp*. Editura *Humanitas*, Bucureşti, 2003, pag. 200-203.

„Muzica este o realizare, o întâmplare şi o constituire întru spirit, care nu se încheie pentru ea însăşi şi în cuprinderea fenomenalităţii proprii, ci ca să-i îmbuneze pe oameni şi să-i deştepte, luminându-i pentru ceea ce primează în existenţă"[7].

Între ştiinţa şi arta de a fi muzician, se desenează destine. Însuşirile native, datul genetic, talentul, se împletesc cu munca susţinută, conştientă, cu spiritul de competiţie[8], stabilind şi urmărind obiective clare. Semiografia muzicală este mijlocul prin care un compozitor îşi construieşte partitura. El nu se poate adresa direct publicului, are nevoie de intermedierea interpretului, iar când acesta este reprezentat de o întreagă orchestră, apare necesară intervenţia dirijorului. Drumul muzicii devine tot mai sinuos, intenţiile compozitorului putând fi modificate – în bine sau rău.

Rolul dirijorului ar trebui să fie „optimizarea" relaţiei compozitor-orchestră. El este, în acelaşi timp, creator şi interpret. Sub bagheta sa, prinde viaţă partitura. Trebuie să intuiască intenţiile nescrise ale compozitorului, să identifice şi să pună în valoare acele calităţi ale orchestrei care să slujească actului artistic. Nu îşi scoate în evidenţă propria persoană şi rezultatul muncii sale depinde, în mod hotărâtor, de valoarea membrilor orchestrei sale.

Realizarea tuturor acestor cerinţe cere ştiinţă, talent, multă muncă, iar dacă „meşteşugul de a dirija" poate fi dobândit prin studiul tehnicilor specifice şi practică îndelungată, „*arta* de a dirija" nu se învaţă. O ai sau nu.

Începuturile dirijatului în muzica cultă sunt relativ recente[9], căci existenţa sa, aşa cum o cunoaştem azi, nu era necesară în urmă cu sute de ani. Chiar şi atunci când muzica era reprezentată de interacţiunile contrapunctului vocal, uniformitatea ritmică lăsa să se evidenţieze în mod deosebit întrepătrunderea liniilor melodice. Centrul de greutate era dat de pulsaţia derivată din curgerea melodiei. În Baroc, ritmul e pus în evidenţă de clavecin şi accentuat de instrumentele cu coarde. Muzica se desfăşura între alb şi negru, fără să permită nuanţe sau tonuri de culoare. Nu existau dezvoltări dramatice, inter-acţiuni, contra-acţiuni, tema muzicală, modelată prin imitaţie, revenea fără să acumuleze noi energii, care ar fi presupus descărcarea într-un punct culminant.

Muzica era scrisă pentru ansambluri mici, instrumentaţia era simplă, transparentă, stilul uniform, iar cei care cântau[10] se puteau vedea unul pe altul, fără dificultate. Se poate aprecia că pulsaţia muzicii era aproape naturală, oricum previzibilă şi însuşită de toţi interpreţii.

Atunci când ansamblurile au devenit mai numeroase, dar mai ales când a apărut opera, s-a simţit nevoia unui conducător – deşi, mai mult din raţiuni organizatorice, decât de natură artistic-interpretativă. Deja, pe scenă se petreceau lucruri mult mai complicate şi cineva trebuia să le coordoneze. Unul dintre cei mai importanţi pionieri ai dirijatului a fost Jean Baptiste Lully (1632-1687). El a îmbunătăţit calitatea tehnică a orchestrei, iar metoda sa zgomotoasă de a dirija, folosind un gen de baston lung cu care lovea ritmic podeaua, a fost general acceptată în Franţa şi Italia.

Traité de l'Harmonie, scris, în 1722, de compozitorul francez Jean Philippe Rameau (1683-1764), marchează sfârţitul epocii *basului cifrat*, predominanţa stilului polifonic şi trecerea spre muzica omofonă. Apariţia *concerto-grosso*-ului va contribui la cristalizarea *simfoniei*, iar *suitele*, *sonatele a trè* sau *sonatele solo* vor deschide drum formei

---

[7] Coman, Codrin. *Harmonia Mundi. O încercare în esenţa muzicii*. Editura *Grinta*. Cluj-Napoca, 2004, pag. 14.

[8] Cu sine, dar şi cu ceilalţi.

[9] Desigur, existau în timpurile străvechi persoane care conduceau grupuri de dansatori-cântăreţi ce practicau obiceiuri populare sau participau la ceremonii religioase, iniţiatice, dar referirea se face strict la muzica cultă.

[10] De cele mai multe ori, compozitorul era unul dintre ei.

de *sonată*. Dar desfăşurarea noului gen italian, liber, melodic, *opera buffa*, va cere imperios prezența dirijorului. Când Barocul îşi va fi epuizat resursele, polifonia este înlocuită cu melodii susținute de suport armonic. Sonata, cu temele sale contrastante, va introduce în muzică tensiunea, dramatismul şi simțul proporțiilor. Perspectiva tridimensională, preluată din pictură, va implica necesitatea existenței prim-planului, a planului secund şi a fundalului – toate prezentate cu mijloace sonore.

Cu trecerea timpului, muzica se îndepărtează de formele camerale şi caută o exprimare mai evidentă, mărind numeric componența orchestrei. Christoph Wilibald Gluck (1714-1787) va urmări realizarea muzicalității, dar şi a aspectului dramatic. Pentru el, elementele de dinamică au locul şi rolul lor bine motivat şi nu se pot înlocui oricum *f* cu *ff* sau *p* cu *pp*. De asemenea, el recomandă folosirea prudentă a „leneşului" *mf*.

Stilul bazat pe repetarea cu regularitate a valorilor de note atinsese apogeul în creațiile lui Johann Sebastian Bach (1685-1750). Curând, melodia dezvoltă tensiuni dramatice. Valorile de note se amestecă, schimbările armonice dau un alt aspect general melodiei. Perioada în care artistul crează detaşându-şi viața personală, propriile trăiri, de opera sa, au rămas în trecut. Dezvoltarea simfonismului este momentul în care compozitorul îndrăzneşte să se implice el însuşi, ca atitudine umană, în creație.

Lucrările lui Joseph Haydn (1732-1809) şi Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) conțin germenele acestui angajament, dar deplina dovadă ne-o va da Ludwig van Beethoven (1770-1827). Aceste schimbări se reflectă şi în orchestrație - căci e uşor de observat îndepărtarea față de puritatea timbrală a instrumentației preclasice - şi în forma arhitecturală, pentru care clasicii manifestă o deosebită rigoare. Haydn face pasul către dezvoltarea tematică în forma de sonată, ceea ce constituie cheia spre constituirea unor părți independente şi detaşarea de vechea suită. Prin Mozart şi, mai ales, Beethoven, pauzele primesc substanță creatoare. Dacă muzica foloseşte ca material *sunetul* şi *tăcerea*, ambele componente trebuie să fie investite cu potențială valoare artistică. Liniştea care apare imprevizibil crează publicului un moment de suspans, un gen de inconfort pozitiv (!), disipat de rezolvarea pe care o alege compozitorul. Un început eruptiv, tăios, apărut din nimic şi de nicăieri (ca în *Simfonia a V-a* sau în ultima parte din *Simfonia a IX-a*), stilul improvizatoric din ultima parte a *Simfoniei I*, ori inovativul pasaj recitativ pentru violoncei şi contrabaşi din ultima mişcare a *Simfoniei a IX-a*, nu pot fi realizate fără un dirijor care să fie în situația de a controla emisia dintr-o poziție centrală[11]. Oricum, aceste pasaje complexe nu puteau fi interpretare adecvat în vremea lui Beethoven datorită limitelor impuse de calitatea instrumentelor, tehnica interpreților şi, mai ales, de statutul dirijorului.

În Romatism, compozitorii doreau ca lucrările lor să reflecte încrederea în lume, dar şi în propria persoană, tensiunile inter-umane, bucuria, dar şi durerea. Toate prind contur, iar în patituri, aceasta se va traduce în *rubato*-uri, *ritardando*-uri şi altele.

Sunt amestecate timbre instrumentale, idei abstracte prind contur sonor, se explorează concepte transcedentale, se forțează barierele minții umane. Prin mânuirea cu pricepere a efectelor sonore şi a combinațiilor timbrale, Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847). produce o aură de mister introducând *pianissimo* la trompete. Compozitorii romantici folosesc la maximum resursele sonore ale fiecărui instrument din orchestră. Sunt exprimate trăirile personale, emoțiile, sentimentele, dorințele, problematica destinului.

De acum, muzica, cu subtilitățile ei, se îndepărtează tot mai mult de obiectivele muzicii camerale din perioadele de început. Rolul dirijorului creşte foarte mult, activitatea sa înseamnă asumarea responsabilă a statutului de conducător, iar acest fapt a putut determina o oarecare ostilitate din partea componenților orchestrei. Competența dovedită era singura cale

---

[11] Atât în sensul propriu, cât şi în cel figurat al cuvântului.

de a câştiga poziţia de *lieder*. La începuturi, un muzician era compozitor, interpret virtuoz, poate şi dirijor. Curând, are loc o necesară specializare, astfel încât apare *ocupaţia de dirijor.*

Gasparo Spontini (1774-1851), compozitor şi dirijor italian, deschide drumul dirijorului autoritar, întâi în Franţa, apoi la Berlin. Orchestra sa avea în jur de o sută de membrii, aşezaţi în manieră modernă, în linii curbe, desfăşurate în faţa dirijorului, astfel încât contactul vizual să fie asigurat, iar emisia optimă. A părăsit vechiul loc (lângă cembalo) şi a condus orchestra stând în faţa ei şi ţinând în mână bagheta. Era sever, autoritar, impunea respect şi a devenit, astfel, precursorul „dirijorilor tirani”[12] de mai târziu.

Carl Maria von Weber (1786-1826) va proceda asemănător în operă, cu diferenţa că el îşi va păstra locul tradiţional, stând lângă scenă, cu orchestra în spatele său.

Louis Spohr (1784-1859), iniţial violonist, introduce indicativele numerice pentru măsurile din partitură. Aceasta înseamnă că el lucra pe pasaje, analitic.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) va fi dirijorul educat, intelectualul sclipitor, care va transfera artei dirijorale subtilitatea, dinamismul compoziţiilor sale. Sub direcţia sa, *Leipzig Gewandhaus Orchestra* va obţine recunoaştere internaţională. Tot el are meritul de a fi readus pe scenă muzica lui Johann Sebastian Bach[13].

În contrast, compozitorul francez Hector Berlioz (1803-1869) era imaginea intensă, exuberantă, egocentrică. În primul rând, el îşi va dirija propriile creaţii, angajând enorme mase sonore, va da orchestrei culoare şi masivitate, stările sugerate trec progresiv de la tandreţe pură, la sarcasm şi delir. Stilul său de orchestraţie – în care *timbrul* şi *dinamica* îşi îmbogăţesc sensurile - este şi azi obiect de studiu pentru specialişti, dar cel mai important e faptul că a scris cea dintâi lucrare teoretică referitoare la dirijat[14].

Trecuse de mult timpul în care partitura, relativ simplă, conţinea doar câteva indicaţii. Dirijorul devine „re-creatorul” unei lumi imaginate de compozitor, iar când cei doi nu puteau să se întâlnească fizic, să comunice direct[15], intuiţia, propria imaginaţie, flerul vor sugera dirijorului *ce*, *cât* şi *cum* să transmită instrumentiştii (şi cântăreţii) publicului.

Drama muzicală a lui Richard Wagner (1813-1883) imaginează şi crează o nouă lume, în care orchestra de operă acţionează ca una simfonică. Cercetarea partiturii se face cu precizie şi disciplină, simbolistica dezvoltărilor tematice, modificările de tempo, interacţiunea dintre cântăreţi şi instrumentişti, toate acestea impun existenţa unui conducător implicat total. Tactarea timpilor nu mai este o acţiune simplă, din moment ce ea implică un tip special de mişcare a masei sonore. Trebuie intuit momentul cel mai potrivit pentru introducerea temei orchestrale, a interjecţiilor corului sau semnalele trompetei, e nevoie de gradaţii în frazare, de respiraţii logice. Gestica dirijorală urmăreşte drept obiectiv primordial *crearea atmosferei*. Wagner a formulat importante teorii referitoare la *tempo*-uri şi modificările lor, dar şi la conceptul de melodie. Ca dirijor, a contribuit la construirea percepţiei moderne asupra beethovenianismului, mai ales prin interpretarea *Simfoniei a IX-a*.

Pianist la început, Hans von Bülow (1830-1894) e primul dirijor care nu fusese întâi compozitor. El a condus în primă audiţie *Tristan şi Isolda* şi *Maeştrii cântăreţi din Nürenberg*, iar mai târziu, ieşind de sub influenţă wagneriană, va fi un susţinător şi un interpret al creaţiei lui Johannes Brahms. Se pregătea cu minuţiozitate pentru concert şi dirija pe dinafară[16]: „*Totdeauna trebuie să dirijezi cu partitura în cap, nu cu capul în partitură!*”[17].

---

[12] Referire la titlul cărţii lui Viorel Cosma, *Magicians and Tyrants on the Podium* [Magicieni şi tirani pe podium]. Culture&Civilisation 2(18)/2003. ARC 2000. Editing&Printing. Bucureşti, 2003

[13] În 1829 a interpretat *Pasiunile după Matei.*

[14] *Le Chef d'Orchestre. Théorie de son art.* Publicată de Henry Lemoine, în 1876, la Paris. (se află integral pe *www.hberlioz.com*).

[15] De exemplu, în cazul în care au trăit în perioade diferite.

[16] Este primul care face aceasta în mod constant.

[17] Walker, Alain. *Franz Liszt. The Weimar Yers, 1848-1861.* Ithaca, New York, 1993, pag. 174.

Cu orchestra sa a efectuat turnee de succes în Europa, dovedind că şi această calitate suportă atributul „virtuoz".

Arthur Nikisch (1855-1922) pune în evidenţă şi vocile secundare, transformându-le în personaje cu personalitate proprie, care gravitează în jurul melodiei principale. Un om cald, de o reală noblețe, el devine o persoană cu puternică putere de convingere datorită stăpânirii unei înalte calități a tehnicii dirijorale. Vârful baghetei sale trasează linii sigure, simple, dar elocvente. Era mai mult un dirijor al emoției şi intuiției, decât un intelectual analitic.

În contrast cu calmul său, Gustav Mahler (1860-1911) era pasional, arzător, el a transformat total concepția tradițională despre operă. Partiturile compozițiilor sale demonstrează inovații în domeniul dinamicii şi libertate a tempo-urilor.

Calea deschisă de Wagner îşi va găsi punctul culminant în complexitatea efectelor realizate de Richard Strauss (1864-1949), dar odată cu *Salomeea*, acesta din urmă va aborda un stil diferit, de mare originalitate, în care discursul instrumental va dovedi independență, din punct de vedere simfonic, față de orchestră. Se detaşează printr-o preocupare nemaiîntâlnită pentru detaliu, în care este exploatat potențialul fiecărui instrument, atât în registrul acut, cât şi în cel grav. O dovadă elocventă o constituie complexitatea extremă a partiturilor creațiilor sale.

Arthuro Toscanini (1869-1957) a avut o carieră dirijorală de 68 de ani (1886-1954). Marea majoritate a interpretărilor sale a fost înregistrată în studio sau *life*, în concert, devenind un valoros material de analiză. În 1901 a introdus la *Scala* cel mai modern sistem de iluminare a scenei, iar în 1907 o fosă pentru orchestră. Prefera aşezarea tradițională a orchestrei, cu viorile întâi şi violonceii în stânga, violele în primele rânduri din dreapta, iar vioara a II-a în spatele lor. Insista asupra stingerii luminilor din sală în timpul concertului. Considera că o execuție nu întruneşte necesarele calități artistice dacă nu există unitate de concepție între toate componentele de pe scenă sau din fața ei: cântăreți, orchestră/instrumentişti, cor, costume, decoruri. Pentru a exemplifica implicarea sa în viața socială, merită amintit faptul că, în noiembrie 1947, revista *Time Magazine* l-a nominalizat pentru titlul de „*Om al anului*".[18]

Bruno Walter (1876-1962) a intuit şi a atras atenția asupra conştientizării esenței stilului interpretativ dirijoral. El a realizat interpretări valoroase din creația compozitorilor Wolfgang Amadeus Mozart, Johannes Brahms, Gustav Mahler.

Începe o perioadă în care inovația este căutată: Arnold Schönberg (1874-1951) revoluționează conceptele de melodie şi tonalitate, Igor Stravinski (1882-1971) transformă complet structurile ritmice, Béla Bartók (1881-1945) promovează măsurile 5/8, 7/8, 11/8, evitând folosirea pulsației regulate. Aparent conservator, dar, în fapt, căutând să se detaşeze de cei din jur, Paul Hyndemith (1895-1963) se reîntoarce la moduri, melodie, linii orizontale, ritmică regulată.

Şi iată cum dirijorul virtuoz al secolului al XIX-lea determină pe de o parte creşterea dificultății limbajului muzical şi, pe de alta, adâncirea distanței dintre interpret şi dirijor față de creația secolelor anterioare, o perioadă nefamiliară, ale cărei reguli de bază, nescrise, nu îi sunt direct accesibile.

Wilhelm Furtwängler (1886-1954) poseda o tehnică dirijorală unică. El percepea muzica simfonică drept o creație naturală, ce putea fi realizată doar subiectiv, prin împletirea sunetelor. E motivul pentru care lucrările lui Beehoven, Brahms sau Bruckner ocupă locul central în repertoriul lui. Îşi dorea ca sensul ritmului să fie stabilit de instrumentişti, ca în muzica de cameră. Ținea bagheta aproape de corp, imprimându-i pulsația muzicii, fără să articuleze evident, iar cu stânga desena în aer linii curbe, largi sau frânte abrupt, prin care

---

[18] Niciodată nu mai fusese nominalizat un reprezentant al muzicii clasice.

sugera instrumentiştilor expresivitatea frazei. Concepţia sa dirijorală era construită pe o complicată simbolistică proprie. A dirijat de multe ori *Simfonia a IX-a* de Beethoven. Privind înregistrarea din aprilie 1942, se poate observa, la *Coda*, tremurul nervos, contorsionarea fiecărei părţi a corpului său, a feţei, în timp ce corul strigă, ţipă: „*Götterfunken, Götterfunken!*", iar membrii orchestrei îl urmează ca hipnotizaţi. Interpretările lui sunt caracterizate prin sonorităţi adânci, grave, dar şi lirism pur, înălţător, iar emoţiile extreme se atrag, coexistând într-o logică coerentă.

Leopold Stokowski (1882-1977) a creat orchestrei sale o sonoritate aparte, recunoscută de iniţiaţi drept „*Philadelphia Sound*"[19] sau „*Stokowski Sound*". A experimentat folosirea *arcuşului liber* pentru a obţine la viori un sunet bogat, plin, dar omogen. L-a preocupat aşezarea instrumentelor pe scenă şi a folosit schema cu toate viorile în stânga sa, violonceii în dreapta şi contrabaşii aliniaţi pe marginea din spate a scenei. Ceruse spoturi de lumină care să cadă pe mâinile sale, iar acest artificiu îi crea, în timpul concertului, un aer dramatic, teatral, mai mult chiar: hipnotic, mistic. De altfel, el a fost primul dirijor care a avut imaginea unei adevărate vedete, acest fapt fiind datorat şi apariţiei sale într-un număr important de filme[20]. A continuat să apară pe scenă până în 1975 (la Veneţia având 93 de ani!), iar ultima înregistrare în studio a realizat-o în 1977.

Otto Klemperer (1885-1973) a refuzat propunerea de a fi director al *Berlin Staatsopera* pentru că a considerat că, acceptând, nu va mai putea avea suficientă libertate artistică. La începutul activităţii sale, provocările muzicii contemporane l-au cucerit, experimentul fiind raţiunea muncii lui (fapt pentru care a fost considerat reprezentant al artei „*new age*"). Mai târziu, clasicii, de la Bach la Mahler, i-au oferit prilejul să caute modalităţi de expresie potrivite acestor compozitori. Deşi *tempo*-urile devin mult mai lente, interpretările sale de maturitate scot în evidenţă dimensiunea eroicului, iar construcţia lasă impresia de monumentalism, forţă şi intensitate a trăirilor.

De la modelul primilor dirijori, care aveau rolul de *a-i aduce împreună* pe instrumentişti, de a indica momentele de început şi sfârşit (ale unei fraze, a cadenţei, a unei părţi etc.), *tempo*-ul şi, mai apoi, *termenii de dinamică*, până la dirijorul secolului al XX-lea, drumul a fost lung, sinuos şi greu. Cu încercări, renunţări, reveniri, cu reuşite şi eşecuri, fiecare a contribuit cumva: cei de după el vor fi înţeles ce să facă şi, de ce nu, ce să nu facă.

---

[19] După numele *Philadelphia Orchestra*, pe care a dirijat-o începând din anul 1912, iar această colaborare a fost lungă şi fructuoasă..

[20] De exemplu, *One hundred Men and a Girl* sau filmul animat *Fantasia* (1940), o parodie a companiei *Disney*, în care a fost copiată gestica lui Stokowski pentru a-l înfăţişa pe şoricelul Mickey dirijând dezlănţuirea forţelor Naturii.

EFECTUL SAU DEFECTUL MOZART ?

Elevele **Buia Teodora** şi **Jucan Andrada,** clasa a XII-a
Coordonator profesor dr. **Hilda Iacob**
Liceul de Muzică *Sigismund Toduţă* Cluj-Napoca

Muzica este o lege morală. Ea dă suflet Universului, aripi gândirii, avânt închipuirii, farmec tinereţii, viaţă si veselie tuturor lucrurilor. Ea este esenţa ordinii, înălţând sufletul către tot ce este bun, drept şi frumos.

Platon

Ceea ce este important în muzică, artă, este să vibrezi tu însuţi şi să-i faci şi pe alţii să vibreze.

George Enescu

Originile muzicii se pierd în zorii civilizaţiei, când sunetele tobelor, clopotelor şi ale altor instrumente muzicale primitive dãdeau semnalul de adunare în comunitaţile umane, vesteau momentul semãnatului şi recoltatului, sau încurajau oamenii în caz de rãzboi.

Unele dovezi arheologice demonstreazã cã dansul şi cântecul au precedat vorbirea, ceea ce înseamnã cã muzica este un limbaj primordial, universal al omenirii. Se considerã cã primul instrument muzical este un fluier din os datat cu aproximativ 43000-82000 de ani în urmã. S-a descoperit de asemenea cã douã treimi din cilii urechii interioare, miile de fire micuţe ce se aflã pe o suprafaţã planã precum clapele de pian, rezoneazã doar la frecvenţele muzicale mai înalte (3000-20000 Hz). Acest lucru sugereazã chiar cã la un moment dat în istorie, oamenii comunicau în principal cu ajutorul cântecelor. Astfel, muzica a avut mereu un loc deosebit în viaţa omului, influenţându-l pozitiv şi având efecte vindecãtoare.

Pentru a înţelege efectele binefãcãtoare ale muzicii şi puterea ei vindecãtoare, trebuie să înţelegem mai întâi efectele sunetelor asupra materiei fizice. Medicul elveţian Hans Jenny a scris în lucrarea sa "Cymatics"despre interacţiunile vibraţiilor sonore cu diferite substanţe fizice şi a demonstrat cã prin sunet pot fi create figuri geometrice complexe. Acesta a creat vibraţii în cristale cu impulsuri electrice şi a transmis aceste vibraţii unui mediu solid: o placă metalicã sau o coardã. Apoi, pe baza acestui model, a obţinut forme oscilatorii în lichide şi gaze.

Formele şi modelele care pot fi create de sunet în diferite medii sunt infinite şi pot fi modificate prin simpla variaţie a înălţimii sunetului, a armoniilor unui ton sau a materialului pus în vibraţie. De exemplu, un „Ooo" jos produce câteva cercuri concentrice cu un punct în centru, în timp ce un „Eee" înalt produce cercuri cu margini tremurate. Aceste forme se modifică instantaneu atunci când se emite un alt sunet.

Ne putem astfel imagina ce efecte au sunetele asupra delicatelor celule, ţesuturi şi organe ale organismelor vii. Atunci când ascultăm o piesă muzicală, vibraţiile sunetelor creează câmpuri energetice de rezonanţă şi mişcare în spaţiul înconjurător. Noi absorbim

aceste energii, iar ele ne modifică subtil respirația, pulsul, presiunea sanguină, tensiunea musculară, temperatura pielii şi alte ritmuri interne. Descoperirile doctorului Jenny, precum şi ale succesorilor săi în acest domeniu, ne ajută să înțelegem cum, la fel ca argila de pe roata olarului, sunetele ne modelează atât exterior, cât mai ales interior.

S-au efectuat multe studii în ceea ce priveşte efectele muzicii asupra vieții omului.Un exemplu în acest sens, ar fi cercetările Lindei Rodgers, din Katonah, New York, care a demonstrat că o muzică adecvată poate avea o influență extraordinar de pozitivă asupra stării unui pacient.

Din anul 1982, ea a lucrat la spitalul Mount Sinai din New York, asistând la operațiile pe cord deschis. Cercetând capacitatea de a auzi a pacienților anesteziați, ea a descoperit numeroase studii şi cazuri care demonstrau că oamenii, chiar inconştienți fiind, continuă să audă cuvintele spuse în preajma lor, ele fiind înregistrate în subconştient. "Calea auditivă, spre deosebire de alte căi senzoriale, are şi alți senzori decât cei ai urechii. Fibrele nervoase auditive nu sunt afectate de anestezie, astfel încât ele continuă să transmită sunete. În concluzie, nu încetam niciodată să auzim, chiar dacă nu suntem conştienți de acest proces!"

Pentru a proteja pacienții în timpul operațiilor împotriva zgomotelor sau diferitelor remarci negative ale medicilor, cercetătoarea a recomandat introducerea unui fundal muzical în sălile de operație, iar fiecărui pacient să i se pună căşti la care să asculte muzică atent selectată, înainte, în timpul şi după operație. Astfel, pacienții pot folosi puterea binefăcătoare a muzicii, obținându-se chiar o recuperare mai rapidă după operație şi un răspuns mai bun la tratament.

Sunetele armonioase sunt utilizate în multe țări ca o terapie secundară în tratamentul loviturilor şi rănilor in zona capului. Ele sunt deosebit de eficiente mai ales în controlarea grețurilor şi a durerii. În sălile de operații, muzica este folosită adesea pentru a ajuta pacienții să se relaxeze şi pentru a stabiliza sistemele lor corporale.

Studii făcute în Germania arată că în peste 60% din asemenea cazuri este necesară o anestezie mai redusă. În legătură cu menținerea capacității auditive în timpul operațiilor sub anestezie, este cunoscut cazul unei femei care l-a dat în judecată pe doctorul care o operase deoarece ea auzise comentariile sale destul de indecente despre corpul ei, în timp ce se află anesteziată pe masa de operație. De asemenea, este demonstrat faptul că frazele de genul "Nu cred că scapă" sau "Nu are nicio şansă" influențează foarte profund subconştientul pacientului, ele determinând agravarea stării sănătății sale.

Muzica cu rol terapeutic este folosită din ce în ce mai mult în sanatoriile particulare, şcoli, închisori, centre de îngrijire zilnică şi spitale. Cercetările arată că ea este eficientă în alinarea durerii şi frustării în cazuri de Alzheimer, SIDA, autism, traumatisme psihice, dependență de droguri, probleme privind asimilarea în învațare şi în numeroase alte cazuri de probleme fizice, emoționale şi mentale.

Toate cercetările din acest domeniu converg în a pune în evidența faptul că muzica ne afectează pe trei niveluri: intelectual (cognitiv), afectiv şi instinctual. La nivel cognitiv, muzica clasică, de cameră sau de operă influențează persoanele cu un nivel de inteligența ridicat şi nu neapărat cu o cultură muzicală deosebită. Pe plan afectiv suntem influentați de melodie, iar la nivel instinctual suntem impulsionați de ritm. Muzica uşoară atinge doar în proporție de 50% scoarța cerebrală, pe când muzica clasică, simfonică ajunge la 90%.

Rezultatele cercetărilor demonstrează că doar muzica lui Mozart este receptionată de creier 100%, motiv pentru care medicii specializați în meloterapie au identificat aşa-numitul "efect Mozart".

Ce este efectul Mozart?

aceste energii, iar ele ne modifică subtil respirația, pulsul, presiunea sanguină, tensiunea musculară, temperatura pielii şi alte ritmuri interne. Descoperirile doctorului Jenny, precum şi ale succesorilor săi în acest domeniu, ne ajută să înțelegem cum, la fel ca argila de pe roata olarului, sunetele ne modelează atât exterior, cât mai ales interior.

S-au efectuat multe studii în ceea ce priveşte efectele muzicii asupra vieții omului.Un exemplu în acest sens, ar fi cercetările Lindei Rodgers, din Katonah, New York, care a demonstrat că o muzică adecvată poate avea o influență extraordinar de pozitivă asupra stării unui pacient.

Din anul 1982, ea a lucrat la spitalul Mount Sinai din New York, asistând la operațiile pe cord deschis. Cercetând capacitatea de a auzi a pacienților anesteziați, ea a descoperit numeroase studii şi cazuri care demonstrau că oamenii, chiar inconştienți fiind, continuă să audă cuvintele spuse în preajma lor, ele fiind înregistrate în subconştient. "Calea auditivă, spre deosebire de alte căi senzoriale, are şi alți senzori decât cei ai urechii. Fibrele nervoase auditive nu sunt afectate de anestezie, astfel încât ele continuă să transmită sunete. În concluzie, nu încetam niciodată să auzim, chiar dacă nu suntem conştienți de acest proces!"

Pentru a proteja pacienții în timpul operațiilor împotriva zgomotelor sau diferitelor remarci negative ale medicilor, cercetătoarea a recomandat introducerea unui fundal muzical în sălile de operație, iar fiecărui pacient să i se pună căşti la care să asculte muzică atent selectată, înainte, în timpul şi după operație. Astfel, pacienții pot folosi puterea binefăcătoare a muzicii, obținându-se chiar o recuperare mai rapidă după operație şi un răspuns mai bun la tratament.

Sunetele armonioase sunt utilizate în multe țări ca o terapie secundară în tratamentul loviturilor şi rănilor in zona capului. Ele sunt deosebit de eficiente mai ales în controlarea grețurilor şi a durerii. În sălile de operații, muzica este folosită adesea pentru a ajuta pacienții să se relaxeze şi pentru a stabiliza sistemele lor corporale.

Studii făcute în Germania arată că în peste 60% din asemenea cazuri este necesară o anestezie mai redusă. În legătură cu menținerea capacității auditive în timpul operațiilor sub anestezie, este cunoscut cazul unei femei care l-a dat în judecată pe doctorul care o operase deoarece ea auzise comentariile sale destul de indecente despre corpul ei, în timp ce se află anesteziată pe masa de operație. De asemenea, este demonstrat faptul că frazele de genul "Nu cred că scapă" sau "Nu are nicio şansă" influențează foarte profund subconştientul pacientului, ele determinând agravarea stării sănătății sale.

Muzica cu rol terapeutic este folosită din ce în ce mai mult în sanatoriile particulare, şcoli, închisori, centre de îngrijire zilnică şi spitale. Cercetările arată că ea este eficientă în alinarea durerii şi frustării în cazuri de Alzheimer, SIDA, autism, traumatisme psihice, dependență de droguri, probleme privind asimilarea în învațare şi în numeroase alte cazuri de probleme fizice, emoționale şi mentale.

Toate cercetările din acest domeniu converg în a pune în evidența faptul că muzica ne afectează pe trei niveluri: intelectual (cognitiv), afectiv şi instinctual. La nivel cognitiv, muzica clasică, de cameră sau de operă influențează persoanele cu un nivel de inteligența ridicat şi nu neapărat cu o cultură muzicală deosebită. Pe plan afectiv suntem influentați de melodie, iar la nivel instinctual suntem impulsionați de ritm. Muzica uşoară atinge doar în proporție de 50% scoarța cerebrală, pe când muzica clasică, simfonică ajunge la 90%.

Rezultatele cercetărilor demonstrează că doar muzica lui Mozart este receptionată de creier 100%, motiv pentru care medicii specializați în meloterapie au identificat aşa-numitul "efect Mozart".

Ce este efectul Mozart?

Noțiunea de „Efect Mozart” a fost explicată de către cercetătorul francez Alfred A. Tomatis în cartea sa „Pourquoi Mozart?” în anul 1991, după ce omul de știință efectuase cercetări în această direcție începând din anii 1950. El considera că ascultarea muzicii la diferite frecvențe ajută auzul, susține vindecarea și dezvoltarea creierului.

Istoricul cercetărilor

În 1993, cercetătorii Frances H. Rauscher, Shaw și Ky, de la Center for the Neurobiology of Learning and Memory din Irvine, au studiat efectul audierii muzicii lui Mozart asupra gândirii spațio-temporale, publicând rezultatele în revista „Nature”. Participanții la studiu au avut de rezolvat câte un test de gândire spațio-temporală abstractă, după trei ipostaze auditive diferite: audierea unei sonate de Mozart, muzică pentru relaxare și liniște. Rezultatele lor, convertite în punctajul IQ, au fost cu 8-9 puncte mai mari după ce au ascultat sonata de Mozart. Totuși, în același studiu, cercetătorii au menționat că efectul mozartian nu durează mai mult de 15 minute de la ascultarea sonatei.

Ideea „efectului Mozart” s-a răspândit rapid în urma acestui studiu, având în vedere că acesta asocia inteligența și compozițiile lui Mozart, care era considerat de către melomani ca unul dintre cei mai importanți compozitori ai tuturor timpurilor. În ziarul „The New York Times” a apărut, în anul 1994, un articol al editorialistului Alex Ross, în care acesta menționa că „cercetătorii au aflat că Mozart chiar ne face mai inteligenți”, aducând astfel o ultimă dovadă care susținea faptul că Mozart l-a detronat pe Beethoven de pe locul de „cel mai mare compozitor al lumii”. În 1997, cotidianul Boston Globe descria niște rezultate ale celor trei cercetători. Studiul a fost efectuat pe copii de trei-patru ani, dintre care unii au luat ore particulare de pian, PC, muzică vocală, timp de opt luni, iar ceilalți nu au fost inițiați în niciuna dintre aceste activități. Conform studiului, copiii care au învățat să cânte la pian au avut un punctaj cu 34% mai mare la testele de gândire spațio-temporală față de celelalte grupuri de copii.

Tot în 1997, Don Campbell a publicat cartea „The Mozart Effect: Tapping the Power of Music to Heal the Body, Strengthen the Mind, and Unlock the Creative Spirit”. Acesta a studiat pianul cu Nadia Boulanger și Jean Casadesus în tinerețe, activând apoi ca profesor și critic muzical timp de șapte ani la St. Mary's International School, în Tokyo. Apoi, a cercetat modul în care muzica poate să vindece sau să ajute în educație și creativitate. În cartea mai sus amintită, susținea că a asculta Mozart poate să ajute la creșterea temporară a IQ-ului și de asemenea, că acest lucru are multiple efecte benefice asupra intelectului. Campbell este de părere că cei mici ar trebui să asculte muzică atent selectată, pentru a le dezvolta gândirea. El crede că ceea ce face ca muzica lui Mozart să dezvolte raționamentele spațio-temporale este faptul că lucrările sale sunt foarte bine structurate și nu au o încărcătură emoțională foarte mare. Nu suprasolicită creierul, iar formele de rondo, sonată și variațiunile sunt structuri esențiale cu ajutorul cărora creierul devine familiar cu dezvoltarea unor idei abstracte, precum și cu legăturile dintre ele. Totuși, aceste teorii sunt foarte controversate. Interacțiunea sunetelor și a muzicii (atât ascultate, cât și cântate) cu funcțiile cognitive și alți parametri fiziologici a fost studiată, însa fără rezultate concludente. Campbell a rămas, probabil, cel mai fervent susținător al efectului Mozart, astfel că activitatea lui nu s-a oprit la primele cărți: după „The Mozart Effect” a scris o carte de inițiere, „Mozart for Children” și de asemenea, a lucrat la niște produse imprimate cu unele din compozițiile artistului, despre care susține că ajută la o odihnă profundă, la refacere și că influențează pozitiv învățarea, memoria, creativitatea și imaginația. Până acum, Campbell a scris 19 cărți care trateaza efectul fie în sfera sănătății, fie în cea educațională sau în domeniile creativității și a armoniei interioare. El definește efectul Mozart ca pe un termen cuprinzător, care se referă la consecințele transformatoare pe care le are muzica în sănătate, educație și în starea de bine a oamenilor.

Don Campbell vorbeşte în cartea sa, „The Mozart Effect", despre efectele benefice ale muzicii în reducerea stresului, a depresiei sau anxietății, în inducerea relaxării sau a somnului, în energizarea corpului, dar şi în dezvoltarea memoriei sau a atenției. De asemenea, folosirea rațională a muzicii poate ajuta în cazuri de dislexie, deficit de atenție, autism şi alte tulburări sau leziuni fizice sau psihice.

Datorită răspândirii şi totodată extinderii accepțiunilor mult cercetatului efect, astăzi putem înțelege prin această noțiune fie rezultatele unor cercetări care sugerează că ascultarea muzicii lui Mozart poate determina o creştere a performanței unor copii în raționamentele spațio-temporale, fie cunoscuta varianta a teoriei care susține ideea că ascultând Mozart vom fi mai inteligenți. Unele studii afirmă că expunerea, în copilărie, la muzică clasică are un efect benefic asupra dezvoltării intelectului; de asemenea, odată cu promovarea acestor teorii, a apărut şi partea practică a efectului Mozart, specialiştii propunând selecții pentru anumite „ținte" ale stării organismului, cum ar fi sănătatea, educația sau o anume stare generală de bine.

Consecințele cercetărilor asupra „efectului Mozart" s-au făcut simțite în 13 ianuarie 1998, când guvernatorul Georgiei, Zell Miller, a anunțat că va aloca în fiecare an 105000$ pentru distribuirea unei casete sau a unui CD cu muzică clasică pentru fiecare copil născut în acest stat, motivându-şi alegerea prin faptul că aceasta ajută gândirea spațio-temporală, care este foarte importantă în matematică, şah sau tehnologie.

În 1999, cercetătoarea Frances H. Rauscher a publicat un articol ca răspuns la reacțiile anterioare în privința celor dintâi studii ale sale. Ea a menționat două aspecte înțelese greşit. În primul rând, a menționat că efectul Mozart a fost ascociat cu inteligența, ca şi în articolul lui Alex Ross din cunoscutul ziar „The New York Times". Desigur că editorialul a afectat viziunea populației, a oamenilor de rând. Rauscher a contrazis ideea expusă de Ross, afirmând că efectul Sonatei pentru două piane în Re Major, KV 448 pe care l-au constatat ei se limitează la relaționarea spațio-temporală.

A doua concepție pe care cercetătoarea a ținut să o corecteze este ideea că expunerea copiilor la muzică de calitate in copilărie ar avea un efect benefic pe termen lung (în statul Florida s-a dat o ordonanță prin care şcolile de stat erau obligate să difuzeze muzică clasică în fiecare zi). Frances Rauscher a scris în acelaşi articol că nu crede că muzica clasică poate avea efecte negative asupra copiilor; de asemenea, consideră că este bine ca aceştia să aibă experiențe culturale de bună calitate.

Un alt experiment ce susține răspunsul lui Rauscher a fost făcut la Bellarmine College, The Department of Psychology. Pentru a obține rezultate cât mai relevante, cercetătorii au testat relaționarea spațială a participanților la studiu, dându-le acestora spre rezolvare labirinturi de complexități diferite. Cei 22 de voluntari trebuia să rezolve în opt minute cât mai multe labirinturi. Dacă efectul este real, ei ar fi trebuit să rezolve mai multe labirinturi după ce au audiat Mozart, comparativ cu celelalte două experiențe auditive. Nivelul mediu de rezolvare după prima audiție a fost de 2,68 labirinturi rezolvate; în urma audierii altui tip de muzică, nivelul mediu a scăzut la 2,2 labirinturi rezolvate, iar cele mai slabe rezultate au fost obținute după linişte: 1,73 labirinturi.

Alți cercetători sunt de părere că efectul nu este altceva decât o afectare pe termen scurt a dispoziției. În 2001, William Forde Thompson, Gabriela Husain şi Glenn Schellenberg au studiat efectul pe 24 de subiecți- unii erau încă la facultate, alții absolviseră deja; toți luaseră lecții de muzică (media este de 2,75 ani). Ei au ascultat Sonata pentru două piane in Re Major KV 448, de W.A. Mozart şi Adagio în sol minor de T. Albinoni. Compozițiile sunt contrastante: sonata este veselă şi energică, pe când lucrarea lui Albinoni este lentă şi tristă. După audiere, participanții au rezolvat testele folosite de Rauscher şi colaboratorii ei în studiul inițial. Apoi, au mai avut de completat un chestionar în legatură cu dispoziția lor de moment. De asemenea, trebuia să precizeze

cât de energici se simt, pe o scară de la 1 la 7 şi să spună cât de mult le-au plăcut audițiile. Voluntarii au avut rezultate semnificativ mai bune după ce au ascultat Mozart decât după audiția cu Albinoni. Totuşi, acest efect benefic a dispărut în ce priveşte statisticile din chestionarele completate.

Unele experimente arată că deja faimoasa sonată a lui Mozart poate chiar să reducă numărul crizelor de epilepsie. La University of Illinois Medical Center s-a făcut un studiu în care au fost incluşi 29 de pacienți. În maxim 300 de secunde în care au audiat sonata, 23 din cei 29 de pacienți au simțit o scădere semnificativă a crizei epileptice, inclusiv unii care erau în comă. Nu se ştie sigur dacă acest efect este instantaneu sau apare doar la un interval cuprins între 40 şi 300 de secunde de audiere.

Muzica afectează diferit fiecare om în parte şi acesta este unul dintre motivele pentru care cercetătorii au încercat să afle dacă şi alte piese pot declanşa „efectul Mozart". „British Epilepsy Organization" a afirmat că a mai fost găsită o singură piesă cu efectul similar KV 448-ului. Aceasta este o piesă a compozitorului grec Yanni: "Acroyali/ Standing In Motion". „Journal of the Royal Society of Medicine" ne informează că motivul pentru care efectul este valabil în ce priveşte piesa este că aceasta are acelaşi tempo cu sonata mai sus amintită; de asemenea, seamană la structură, linie melodică, armonie şi este la fel de previzibilă.

Existența efectului Mozart a fost pusă în discuție de două echipe de cercetători în 1999: Christopher F.Chabris, Kenneth M.Steele şi alții au publicat rezultatele unor cercetări sub titlul ‚Prelude and Requiem" pentru „efectul Mozart"?" Chabris a afirmat că meta-analiza lui a demonstrat că „orice sporire cognitivă este mică, nu se reflectă vreo schimbare a IQ-ului sau a abilitaților de raționare în general, dar, în schimb, efectul provine în totalitate din performanța unui anumit tip de nivel cognitiv şi are o explicație neuropsihologică simplă, numită „entuziasm indus". De exemplu, el citează un studiu care a descoperit că ascultând Mozart sau un pasaj din cărțile lui Stephen King se sporeşte performanța subiecților în împăturirea sau tăierea hârtiei (unul dintre testele folosite frecvent de Rauscher şi Shaw) dar, doar pentru cei cărora le-au plăcut cele ascultate. Steele şi alții au descoperit într-un studiu o creştere relativă de 3 puncte a activității scoarței cerebrale datorită ascultării muzicii lui Mozart față de linişte, iar în altul o descreştere de 4 puncte.

Chiar dacă muzica îmbunătățeşte performanța în rezolvarea unor probleme, sunt dovezi conform cărora efectul nu este general, adică nu are influențe asupra rezolvării altora. Bridget şi Cuevas(2000) au decoperit că față de starea non-muzică, după ascultarea muzicii lui Bach sau a lui Mozart pentru 10 minute, nu se observă niciun efect în performanța ulterioară a rezolvării unei probleme de matematică.

Un raport al Ministerului de Cercetare German din 2007, în urma analizei tuturor lucrărilor ştiințifice despre muzică şi inteligență, a concluzionat că: „ascultând pasiv Mozart, sau orice alt gen de muzică pe care îl preferăm, inteligența noastră nu va spori". Totuşi, ar trebui efectuate mai multe studii pentru a afla dacă lecțiile de muzică pot ridica IQ-ul copiilor.

Cercetările făcute de William Forde Thompson, Glenn Schellenberg şi Gabriela Husain de la Universitatea din Toronto sugerează că efectul Mozart ar putea fi numit în cazul schimbărilor temporare ale dispoziției sau în cazul sporirii performanței în urma expunerii prelungite la muzică (cca.8-10 min). Totuşi, nu orice gen de muzică declanşează efectul Mozart. Muzica trebuie să fie percepută ca având o putere de sporire a energiei şi a atitudinii emoționale pozitive.

Exemple celebre care susțin efectul Mozart sunt: cazul marelui actor Gerard Depardieu, al fetiței Krissy şi cel al bolnavilor de glaucom.

Mulţi au auzit de marele actor francez Gerard Depardieu, însă puțini ştiu probabil că, pe la mijlocul anilor '60, acesta era un tânăr cu limba împiedicată care lupta să ajungă actor. Provenind dintr-o familie cu dificultăți, confruntat cu necazuri personale şi având în spate o copilărie marcată de erori în educație, Depardieu avea serioase dificultăți de vorbire. Cu cât încerca să se corecteze, cu atât defectele sale se accentuau. Unul din profesorii lui l-a îndrumat la Centrul Tomatis din Paris unde a ajuns să fie consultat de doctorul Tomatis. Acesta a diagnosticat problemele de exprimare şi memorie ca fiind rezultatul tulburărilor emoționale profunde şi i-a promis ca îl va ajuta. Când Depardieu l-a întrebat pe doctor care va fi tratamentul la care va fi supus, răspunsul a fost unul neobişnuit: în următoarele săptămâni, tânărul urma să meargă la Centru şi să asculte timp de 2 ore Mozart. După câteva şedințe actorul a remarcat primele îmbunătățiri în starea lui: i-a revenit apetitul, a început să doarmă mai bine şi se simțea mai plin de energie. Curând după aceea a început să vorbească mai clar şi după câteva luni şi-a reluat cursurile la şcoala de actorie ajungând a fi unul din cei mai solicitați actori din generația sa. "Înainte de Tomatis," spune Depardieu, privind retrospectiv, "nu-mi puteam termina frazele. Tratamentul cu muzica mozartiană m-a ajutat să dau continuitate gândurilor mele şi chiar puterea de a sintetiza şi înțelege ceea ce gândeam."

Krissy este o fetiță care la naşterea sa prematură cântărea sub un kilogram, suferind de o boală gravă. La rugămintea mamei, medicii, deşi sceptici, au acceptat să difuzeze Mozart în secția de terapie intensivă pentru nou-născuți. În ciuda prognozelor negative, fetița a supraviețuit şi s-a vindecat în mod miraculos. Mama lui Krissy este şi acum convinsă că muzica geniului din Salzburg i-a salvat viața fetiței. Totuşi, din cauza bolii de care a suferit la naştere, Krissy, la vârsta de 2 ani, nu putea sta în picioare, funcțiile motorii erau afectate, era anxioasă şi introvertită. În pofida acestor necazuri, ea îi depăşea pe cei de vârsta ei la testele de gândire abstractă. Într-o seară, părinții au dus-o pe Krissy la un concert de muzică de cameră. În zilele următoare, fetița se tot juca cu un sul de hârtie plasat cu un capăt sub bărbie şi pe care-l atingea cu un băț ca şi cum ar fi cântat la vioară. Impresionați, părinții au înscris-o la cursul de vioară după metoda Suzuki. Fetița, acum în vârstă de 4 ani, putea reproduce din memorie piese muzicale cu un grad de dificultate mult mai mare decât posibilitățile vârstei ei. Cu ajutorul părinților, profesorilor şi colegilor, Krissy a încetat să scuture mâinile când era stresată şi a început să socializeze. Fără îndoială, muzica lui Mozart a contribuit în mare măsură la normalizarea vieții lui Krissy.

Audierea *Concertului în Mi bemol major pentru două piane* de marele compozitor Wolfgang Amadeus Mozart contribuie la îmbunătățirea vederii în cazul bolnavilor de glaucom şi al celor cu disfuncții neurologice ale funcției vizuale. La această concluzie a ajuns o echipă de medici brazilieni, care şi-a prezentat rezultatele experimentului în paginile revistei de specialitate British Journal of Ophthalmology. La acest experiment au participat 60 de pacienți, cu diverse disfuncții ale văzului, dar cu vârste apropiate, persoane de acelaşi sex şi etnie. Testul a constat în împărțirea indivizilor în două grupuri şi efectuarea unei examinări mecanice a câmpului vizual. O parte dintre persoanele testate au fost examinate, punându-le dinainte să asculte muzică de Mozart, în timp ce ceilalți participanți la experiment au aşteptat examinarea oftalmologică într-o linişte desăvârşită. Examinarea mecanică a câmpului vizual este o tehnică oftalmologică de testare a funcțiilor vizuale şi prevede proiecția unei figuri albe pe un fundal deschis la culoare, pacientul apasă pe un buton abia după ce reuşeşte să desluşească trăsăturile imaginii din față. Indivizii care se pregăteau de test sub acompaniamentul muzicii lui Mozart au reuşit o mai bună performanță decât cei care s-au pregătit în linişte. Însă, din păcate, efectul benefic a durat doar zece minute. În opinia specialiştilor brazilieni, rezultatele la care au ajuns în urma experimentului menționat dau temei pentru a crede că

muzica lui Mozart acţionează binefăcător asupra percepţiei spaţio-temporale, contribuind şi la prelucrarea informaţiei vizuale în creierul uman într-un timp mult mai scurt decât în mod obişnuit.

În urma unor teste anterioare s-a dovedit că muzica lui Mozart îmbunătăţeşte capacităţile pentru studierea matematicii şi ridică nivelul studiului în general, accelerând şi dezvoltarea creierului fătului în timpul sarcinii.

În anii din urmă, au fost semnalate numeroase cazuri similare. Intuitiv suntem convinşi că muzica ne poate schimba starea de spirit, însa efectele stimulatoare ale muzicii asupra creativităţii, învăţării şi sănătaţii au trezit interesul savanţilor din întreaga lume. În această privinţă, muzica lui Mozart se remarcă prin efectele sale surprinzător de puternice.

Probabil că oamenii de ştiinţă nu vor cădea prea curând de acord in ceea ce priveşte existenţa sau nu a „efectului Mozart". Totuşi, muzica i-a fermecat pe oameni din cele mai vechi timpuri. Ea ne insoţeşte mereu, fie că suntem tineri sau bătrâni, trişti sau fericiţi. Provine din suflet şi se adresează sufletului, de aici marea ei putere de a uni, de a transforma şi înfrumuseţa viaţa omului, de a face sufletele să vibreze simultan..... Muzica va fi mereu a noastră, a tuturor. Arta sonoră reprezintă unul dintre cele mai personale moduri de exprimare a celor mai profunde trăiri, un drept primit odată cu venirea pe Pământ. Si, constantând că nu ne putem imagina lumea fără MUZICĂ, ce-ar fi să îi acordăm încredere absolută şi să o lăsăm să ne înfrumuseţeze viaţa zi de zi? Poate că învăţând să umblăm pe valurile ei, vom reuşi să ajungem mai aproape de adevăratul sens al vieţii - Iubirea.

Muzica oglindeşte toate misterioasele ondulaţii ale sufletului, fără putinţă de prefăcătorie.

George Enescu

Muzica trebuie să fie scânteia ce aprinde focul în sufletul omenesc.

Ludwig van Beethoven

Muzica exprimă ceea ce nu poate fi exprimat prin cuvinte şi ceea ce este imposibil a fi trecut sub tăcere.

Victor Hugo

BIBLIOGRAFIE

BĂLAN, George - *Cum să înţelegem muzica*, Editura Humanitas,1998

CHAPUIS, Jacques - Westphal, *Sur les pas d`Edgar Willems*, Editions Pro Musica, Fribourg, 1980

WILLEMS, Edgar - *Les bases psychologiques de leducation musicale*, Editions Pro Musica, Fribourg, 1976

http://en.wikipedia.org/wiki/Mozart_effect ..

http://editura.kamala.ro/index.

INTERDISCIPLINARITATEA ÎN ARTA SONORĂ

Profesor **Lucica Caravana**

Interdisciplinaritatea, în condiţiile actuale ale desfăşurării procesului de învăţământ, se impune ca o direcţie principală a renovării activităţii profesorilor. Această renovare presupune atât conţinutul lecţiilor, cât şi metodele şi strategiile de lucru.

"Intedisciplinaritatea este un proces de cooperare, unificarea şi codificarea unitară a disciplinelor ştiinţifice contemporane, caracteritic actualei etape de dezvoltare a cunoaşterii ştiinţifice, în care fiecare disciplină îşi păstrează autonomia gnoseologică, specializarea şi independenţa relativă şi în acelaşi timp se integrează în sistemul global de cunoştinţe", spunea A. Becleanu Iancu.

In mod tradiţional, conţinutul disciplinelor şcolare a fost conceput cu o accentuată independenţă a unor discipline faţă de altele, adică fiecare disciplină de învăţământ să fie de sine stătătoare. Astfel, cunoştinţele pe care elevii le acumulează, reprezintă cel mai adesea un ansamblu de elemente izolate, ducând la o cunoaştere statică a lumii. Aceste aspecte sunt în contradicţie cu varietatea mare a legăturilor şi interacţiunilor dintre fenomene şi cu caracterul dinamic al acestora.

Abordarea interdisciplinară porneşte de la ideea că nici o disciplină de învăţământ nu constituie un domeniu închis, ci se pot stabili legături intre discipline. Succesul în activitatea tinerilor este posibil, numai dacă aceştia pot să coreleze interdisciplinar informaţiile obţinute din lecţii.

Pentru realizarea unei bune interdisciplinaritati se impun câteva exigente :

· profesorul sa aibă o temeinica cultura generala;

· profesorul sa cunoască bine metodologia obiectului sau de specialitate, dar si a celorlalte obiecte din aria curriculara;

· elevii sa fie conştientizaţi de existenta interdisciplinaritatii obiectelor de invatamant;

· realizarea unor programe care sa includă teme cu caracter interdisciplinar.

In condiţiile actuale, in care profesorii trebuie sa creeze programe, realizând C.D.□-uri., interdisciplinaritatea in cadrul unei arii curriculare poate constitui un punct de plecare. Având in vedere cele arătate mai sus, consideram ca interdisciplinaritatea constituie un principiu ce trebuie aplicat, o modalitate de gândire si acţiune, ce decurge din evoluţia ştiinţei si a vieţii economico-sociale.

Învăţământul şcolar romanesc este într-o continuă transformare şi înnoire din punct de vedere al conţinutului, al obiectivelor, a metodelor şi strategiei de a lucra, de aceea interdisciplinaritatea este posibilă si uşor de realizat deoarece programa dă libertatea şi posibilitatea de a alege temele precum şi modalităţile de realizare, în funcţie de nivelul clasei, de posibilităţile copiilor si materialul existent în scoli.

Printr-un învăţământ interdisciplinar copii pot sa dobândească o privire de ansamblu asupra vietii,universului ,legaturilor dintre obiecte, fenomene, lucruri.

Nevoia de interdisciplinaritate se impune si din dorinţa de organizare si corelare a cunoştinţelor predate atractiv; aglomerarea si supraîncărcarea cu informaţii sunt reprobabile. In aceasta ordine de idei,merita de reţinut observaţia remarcabila a cunoscutului pedagog

francez Louis Cros ca "aportul la cultura generala a fiecărei discipline şcolare se exprima nu prin ceea ce este specific, ci prin ce are comun, generalizabil, transferabil" de la un domeniu la altul. Fiecare disciplina se deosebeşte de alta prin conținut, metoda , dar fiecare dintre ele este parte a unui întreg, cu acelaşi obiect-realitatea; folosesc aceleaşi instrumente de comunicare si gândire, se adresează aceleiaşi integralități care este omul si urmăresc acelaşi scop.

O activitate desfăşurata in mod interdisciplinar oferă copilului posibilitatea de a lega intre ele cunoştințele de la alte activități sau discipline, realizând funcționalitatea informației.De exemplu, vizionarea unei casete video la clasa a VII-a cu una din operele lui Verdi dau copiilor posibilitatea de a-si imbogati cunostintele legate de istoria muzicii si de cea universala, de literatura, coregrafie, arta plastica, dramatica, etc, opera fiind singura la realizarea careia participa toate artele.

Acest gen de activități sunt foarte antrenante, nu plictisesc copiii, dau posibilitatea evaluării celor invatate in mai multe tipuri de activități, cultiva mobilitatea gândirii prin trecerea de la un gen de activitate la alta, garantează o îndelungata reținere a cunoştințelor, antrenează intreaga clasa de copii reuşind sa capteze atentia si celor lipsiti de talent muzical sau celor cu interes scazut pentru disciplina sau invatatura.

Interdisciplinaritatea înseamnă viziune globala si spirit de echipa, dar in acelaşi timp identificarea personalității copilului, originalitatea in acțiune, cultivarea aptitudinilor creative, ieşirea din tipare sau staționarea intr-un anumit perimetru posibilitatea lărgirii orizontului de cunoaştere a gândirii si memoriei.

Putem pleca de la ipoteza ca ținerea in evidență a premiselor comune mai multor activități si a conexiunii dintre ele, va spori eficiența învățării, va creşte capacitatea de aplicare a cunoştințelor si a consolidării lor în vederea pregătirii copiilor pentru viata. O lectie de consolidare la clasa a VII-a poate porni de la o opera audiata sau vizionata anterior, prin prezentarea imaginilor, reamintirea momentelor importante, a personajelor,a numărului lor, sepârandu-le in bune si rele,etc. Impartim clasa pe grupe, fiecare grup incercand sa redea prin desen un moment diferit al operei, toate formând o lucrare colectiva. In timpul lucrului vor fi audiate arii din opera respectiva. In final, toate lucrarile vor fi afisate in ordinea desfasurarii actiunii.

Activitățile desfăşurate in mod interdisciplinar reactualizează cunoştințele, utilizează vocabularul din activitățile anterioare, îmbogăţeşte vocabularul, evaluează rezultatele, foloseşte dialogul permanent precum si spiritual de colegialitate, interdisciplinaritatea fiind o metoda noua, moderna, in pas cu cerințele progresului, cu stadiul actual al societății care este înconjurata de jocuri video, carti colorate, manuale alternative.

Problema interdisciplinarității a preocupat filosofii şi pedagogii încă din cele mai vechi timpuri: sofiştii greci, Plinius, Comenius şi Leibnitz, iar la noi Spiru Haret, Iosif Gabrea, G. Găvănescu şi, dintre numeroşii pedagogi ai perioadei contemporane amintim pe G. Văideanu.

În opinia lui G. Văideanu, interdisciplinaritatea „implică un anumit grad de integrare între diferitele domenii ale cunoaşterii şi între diferite abordări, ca şi utilizarea unui limbaj comun permițând schimburi de ordin conceptual şi metodologic".

Interdisciplinaritatea este o formă de cooperare între discipline ştiințifice diferite, care se realizează în principal respectând logica ştiințelor respective, adaptate particularităților legii didactice şi-l ajută pe elev în formarea unei imagini unitare a realității, îi dezvoltă o gândire integratoare.

Interdisciplinaritatea se impune ca o exigență a lumii contemporane supusă schimbărilor, acumulărilor cognitive în diferite domenii ale cunoaşterii.

În perioada contemporană reforma conținuturilor învățământului românesc a creat cadrul unor transformări la nivelul curriculumului, între care se distinge perspectiva interdisciplinară.

Interdisciplinaritatea se referă şi la transferul metodelor dintr-o disciplină într-alta, transfer cu grade diferite de implicare / finalizare.

Interdisciplinaritatea reprezintă o modalitate de organizare a conținuturilor învățării, cu implicații asupra întregii strategii de proiectare a curriculumului, care oferă o imagine unitară asupra fenomenelor şi proceselor studiate în cadrul diferitelor discipline de învățământ şi care facilitează contextualizarea şi aplicarea cunoştințelor dobândite.

În procesul de învățământ se regăsesc demersuri interdisciplinare la nivelul corelațiilor minimale obligatorii, sugerate chiar de planul de învățământ sau de programele disciplinelor sau ariilor curriculare. În înfăptuirea unui învățământ modern, formativ, considerăm predarea – învățarea interdisciplinară o condiție importantă. Corelarea cunoştințelor de la diferitele obiecte de învățământ contribuie substanțial la realizarea educației elevilor, la formarea şi dezvoltarea flexibilității gândirii, a capacității lor de a aplica cunoştințele în practică; corelarea cunoştințelor fixează şi sistematizează mai bine cunoştințele, o disciplină o ajută pe cealaltă să fie mai bine însuşită.

Posibilitățile de corelare a cunoştințelor dintre diferitele obiecte de învățământ sunt nelimitate. Important este ca predarea – învățarea să fie văzută ca o modalitate modernă de realizare a eficienței lecțiilor, iar învățătorul, pentru a-şi atinge obiectivele propuse trebuie să se pregătească din timp şi să apeleze la capacitatea sa creatoare. Predarea – învățarea prin corelarea obiectelor de studiu reprezintă noul în lecții, care activează pe elevi, le stimulează creativitatea şi contribuie la unitatea procesului instructiv – educativ, la formarea unui om cu o cultură vastă.

Legătura dintre discipline se poate realiza la nivelul conținuturilor, obiectivelor, dar se creează şi un mediu propice pentru ca fiecare elev să se exprime liber, să-şi dea frâu liber sentimentelor, imaginatiei, să-si dezvolte sensibilitatea, creativitatea.

Adâncirea analizei programei şcolare relevă un număr mai mare de obiective de referință şi activității de învățare ce permit abordarea interdisciplinară, însă cele mai interesante conexiuni pentru copii se realizează la nivelul conținuturilor. Un conținut şcolar structurat în chip interdisciplinar este mai adecvat realității descrise şi asigură o percepere unitară, coerentă fenomenelor (Exemplu – Datinile şi sărbătorile neamului românesc invită la căutări şi conexiuni între diferitele domenii de cunoaştere).

Avantajele interdisciplinarității sunt:

- permite elevului să acumuleze informații despre obiecte, procese, fenomene care vor fi aprofundate în anii următori ai şcolarității;
- clarifică mai bine o temă făcând apel la mai multe discipline (literatura, educatia muzicala, educatia plastica, religia,etc)
- creează ocazii de a corela limbajele disciplinelor şcolare;
- permite aplicarea cunoştințelor în diferite domenii;
- constituie o abordare economică din punct de vedere al raportului dintre cantitatea de cunoştințe şi volumul de învățare.

Predarea interdisciplinară pune accentul simultan pe aspectele multiple ale dezvoltării copilului: intelectuală, emoțională, socială, fizică şi estetică. Interdisciplinaritatea asigură formarea sistematică şi progresivă a unei culturi comunicative necesară elevului în învățare, pentru interrelaționarea cu semenii, pentru parcurgerea cu succes a treptelor următoare în învățare, pentru învățarea permanentă.

Acumulările cognitive din diversele domenii de cunoaştere, precum şi multiplicarea surselor învățământului impun strategii moderne de dimensionare şi de

structurare a conținuturilor. Se impune o modalitate nouă de selecție a informațiilor, descongestionarea, dar şi alte criterii de organizare, ierarhizare, de creare şi aplicare cât mai potrivite realității şi obiectivelor educaționale privind realizarea unei viziuni integrative, holistice la elevi.

Copiii nu tebuie educați pentru lumea de azi, deoarece nu se ştie cum va fi lumea lor şi e nevoie să fie învățați să se adapteze.

În sistemul educațional, într-o societate viitoare, este nevoie de stimularea creativității şi acest lucru este posibil numai prin promovarea interdisciplinarității.

Interdisciplinaritatea este „o formă de cooperare între discipline diferite cu privire la o problematică, a cărei complexitate nu poate fi surprinsă decât printr-o convergență şi o combinare prudentă a mai multor puncte de vedere."[1]

Conexiunea disciplinară cunoaşte patru niveluri de concretizare: multidisciplinaritatea, pluridisciplinaritatea, interdisciplinaritatea şi transdisciplinaritatea.

Multidisciplinaritatea vizează juxtapunerea unor elemente ale diverselor discipline pentru a pune în lumină aspecte comune.

Pluridisciplinaritatea este o integrare mai accentuată bazată pe comunicarea simetrică între diferitele paradigne explicative.

Transdisciplinaritatea vizează o întrepătrundere a mai multor discipline, care duc la apariția unor discipline noi sau la alte domenii de cunoaştere.

Interdisciplinaritatea implică stabilirea şi folosirea unor conexiuni între limbaje explicative sau operații, cu scopul diminuării diferențelor care apar între disciplinele de invățământ, clasice.

Pluridisciplinaritatea, interdisciplinaritatea şi transdisciplinaritatea sunt segmente ale cunoaşterii.

Intervenția profesorului determină corelații obligatorii prevăzute de programele şcolare şi impuse de logica noilor cunoştințe, fapt ce duce la interdisciplinaritate.

Se pot elabora, în echipă, proiecte de lecții, planificări semestriale (anuale comune a două sau mai multe discipline (limba română-limba latină, franceză, istorie, geografie)).

Interdisciplinaritatea se mai poate baza şi pe :

1) cultura bogată, interdisciplinară a profesorului;

2) pe echipe de profesori cu specialități diferite, care să predea „în echipă", (fie numai un grup de discipline, predate la aceeaşi clasă, fie aceleaşi discipline urmărite pe orizontală şi pe verticală).

Introducerea şi folosirea calculatoarelor în orice disciplină constituie o mare victorie. Soluția unei educații viitoare o constituie modularitatea / modularizarea disciplinelor.

Modulul permite selectarea cunoştințelor relevante, în jurul unui subiect, la toate disciplinele.

Învățarea modulară deschide noi perspective elevului. Fiecare dintre ei pot să-şi aleagă un „itinerar propriu" pentru continuarea modulelor, adaptat propriilor interese. În cadrul procesului instructiv-educativ modularizarea prezintă unda verde, profesorii asumându-şi noi roluri plasându-i într-o zonă superioară a activităților intelectuale.

„Elevul viitorului va fi un explorator" – spune Marshall McLuhan. Pentru aceasta el trebuie să fie conştientizat de importanța învățării prin cercetare, prin descoperire, de importanța realizării conexiunilor între diferitele discipline. În contextul societății de astăzi, considerăm că din punct de vedere axiologic, orice cucerire stiințifică trebuie transpusă în termeni didactici.

„Elevul va fi în plenitudinea forţelor lui creatoare abia peste 15 – 20 de ani, când, cu siguranţă, cercetările ştiintifice actuale vor fi implicate şi aplicate plenar în viaţa cotidiană" (V. Marcu).

Activităţile de „ Educaţie muzicală" contribuie cu succes, având în vedere că muzica este îndrăgită de copii, la consolidarea, fixarea cunoştinţelor, deprinderilor copiilor dobândite în activităţile cu conţinut matematic din clasele primare. Prin cântece, jocuri muzicale copiii exersează număratul si unele operaţii de calcul incepand chiar de la grupa mică de gradinita.Prin cântecul „Puişorii piticului", se consolidează număratul până la trei, la grupa mijlocie număratul până la cinci prin cântecul „Cinci voinici", iar la grupa mare cântecul „Numărătoare", ajută la consolidarea numărării în limitele 1-10, crescător şi descrescător. Tot la grupa mare prin cântecul „Şade rața pe butoi" se fixează număratul din doi în doi.

La grupa mare şi pregătitoare, cântecele adunării şi scăderii cu 1-2 unităţi, elaborate de profesoara Sofica Matei în lucrarea „Aritmetica muzicală", ajută atât la fixarea număratului în şir crescător şi descrescător în limitele 1-10, cât şi la exersarea operaţiilor de adunare şi scădere cu 1-2 unităţi în limitele 1-10. Cântecele se învaţă uşor, linia melodică fiind simplă, iar fiecare cântec are o strofă care se repetă cu mici variaţii de cuvinte (se schimbă de obicei numerele). În majoritatea cântecelor predomină cântarea dialogată, astfel ele devin simple probleme de calcul oral.

Exemple:
Un răţoi e pe cărare
Unul vine-n fuga mare.
Câţi răţoi sunt pe cărare? 1+1=2
Unul şi cu unul –Doi
Strigă vesel un pisoi.

Doi răţoi sunt pe cărare
Unul…….

Mere, mere, fermecate
Mere roşii dulci şi coapte

Într-un coş le duc pe umăr
Rând pe rând le număr:
Trei mere şi încă două 3+2=5
Câte fac copii?
Fac cinci mere roşioare
Bune de mâncare.
.....
Trei gâscuţe în grădină
Ciugulesc dintr-o sulfină,
Două din ele-au plecat 3-2=1
Ga, ga, ga fuga pe lac
Trei fără două – una fac
A răspuns răţuşca „Mac"

Conceptul de interdisciplinaritate poate fi explicat şi precizat ca posibilitate de intersecţie a informaţiilor din două sau mai multe domenii.

În dicţionarul de filozofie, Iancu Becleanu defineşte conceptul de interdisciplinaritate ca „un proces de coordonare, unificare şi codificare unitară a

disciplinelor contemporane, caracteristice actualei etape de dezvoltare a cunoaşterii, în care disciplina păstrează autonomia, specialitatea şi independența relativă şi, în acelaşi timp, se integrează în sistemul global de cunoştințe".

Interdisciplinaritatea se impune ca una din direcțiile principale ale renovării activității din învățământ, în ansamblul său şi în mod deosebit în conținutul acestuia şi a strategiilor de lucru aplicate.

Interdisciplinaritatea elimină barierele artificiale dintre domeniile cunoaşterii datorită transferului de cunoştințe, de metode, de mijloace, dându-le posibilitatea aplicării cunoştințelor însuşite pe parcurs. În aceste condiții activitățile instructiv-educative sunt mai atractive, eficiența lor creşte, iar copilul nu este simplu receptor, ci devine un subiect al cunoaşterii şi acțiunii. Astfel, pe parcursul unui demers didactic interdisciplinar, copiii îşi completează, îşi adâncesc sau aplică cunoştințele dobândite, numără, îmbină figuri geometrice, redau grafic imagini, separă jucăriile după anumite criterii, în funcție de legăturile logice dintre conținuturile pedagogice.

Educația a reprezentat de-a lungul timpului o permanență în viața societății, activitățile de formare artistică devenind mijloace fundamentale, de neînlocuit, pentru educarea şi înnobilarea omului. Idei şi concepții despre raportul artă – educație există din cele mai vechi timpuri, ideea dominantă fiind aceea că perfecționarea morală a omului şi societății nu se poate realiza fără valorificarea potențialului educativ al artelor. Dintre acestea, muzica a avut o foarte largă acțiune educativă şi, dintotdeauna, a exercitat o puternică influență asupra sensibilității şi conştiinței, dezvoltând şi consolidând calitățile umane, fiind în acelaşi timp un important factor al echilibrării şi îmbogățirii personalității.

Tradiția muzical – folclorică precum şi cea religioasă au constituit, la noi, baza educației până în secolul al XIX-lea, când influențele culturii muzicale europene pătrund în toate sistemele educaționale. Secolul al XX-lea se caracterizează prin diversificarea educației muzicale adresată celor din învățământul general obligatoriu, precum şi celor din învățământul special – muzical, laic şi religios. În plan conceptual, specialiştii din domeniile psiho – pedagogiei şi ale artelor au pledat pentru includerea muzicii în educația copiilor şi a adulților. Învățarea muzicii s-a realizat până în secolul al XIX-lea, oral, prin cântec religios şi popular, iar repertoriul muzical cult european şi național (compus special pentru copii), însoțit de alfabetizarea muzicală, a devenit din secolul al XIX-lea până în prezent coordonata educației muzicale a copiilor, chiar dacă metodele specifice disciplinei, conținutul programelor şi manualelor au fost diferite.

De-a lungul timpului, am constatat că idealul estetic a influențat idealul pedagogic, că arta a jucat rolul de ordonator al spiritului uman şi a reprezentat un mijloc fundamental în evoluția vieții sociale. *Muzica* şi-a aflat locul în şcoală încă din Antichitate, păstrându-şi în toate epocile următoare rostul în dezvoltarea armonioasă a ființei umane. De aceea, i-am prezentat pe cei mai fervenți susținători ai artei sunetelor, ca disciplină educațională, precum şi concepțiile lor pedagogice: Platon, Aristotel, Confucius, Comenius, Jean Jacques Rousseau, Friederich W. Fröebel (care inițiază înființarea de grădinițe), Emile Jacques Dalcroze, Maria Montessori, Carl Orff. Demne de reținut sunt şi contribuțiile pedagogilor români la situarea şi consolidarea poziției *muzicii* în planurile de învățământ: Spiru Haret, Constantin Brăiloiu, Tudor Vianu, Ştefan Bârsănescu, George Văideanu şi mulți alții.

Dar evoluția didacticii muzicale nu a fost posibilă fără contribuțiile constante din domeniu, ale celor ce şi-au pus în slujba învățământului imaginația şi dăruirea pentru ca elevii de diferite vârste să beneficieze de influența pozitivă a artei sunetelor. Dintre aceştia, îi amintim pe: Sarah Glower, Hugo Riemann, Edgar Willems, Maurice Chevais, Maurice Martenot, Zoltan Kodaly, Shinichi Suzuki. Alături de cei menționați, numeroşi specialişti români au venit cu soluții originale în alcătuirea manualelor, a sistemelor de

însuşire a scris-cititului muzical, în utilizarea metodelor şi mijloacelor didactice specifice domeniului. În acest sens, îi amintim pe: Gavriil Galinescu, Mihail Gr. Poslușnicu, Ana-Motora Ionescu, Ion Şerfezi, Pavel Delion, Ligia Toma-Zoicaş, Gabriela Munteanu.

Finalitatea educației muzicale constă în stimularea capacității de a înțelege corect valoarea artistică, de a o crea şi de a o aplica. În mediul familial, copiii intră în contact cu diverse creații, din toate domeniile artistice (muzică, pictură, dans), mai mult sau mai puțin valoroase şi, de aceea grădinița şi şcoala au obligația de a le oferi adevăratele valori ale culturii muzicale, activitate care presupune: *formarea priceperilor, deprinderilor şi cunoştințelor muzicale, însuşirea conştientă a elementelor ritmico – metrice şi a elementelor melodic – interpretative.* Simularea prin *joc de rol*, cunoaşte multiple aspecte atât pentru procesul de învățare (*joc de exersare*), cât şi pentru cel de evaluare (*joc de competiție, recunoaştere, creație*).

Trebuie reținut faptul că prin cântarea vocală şi instrumentală, ca şi prin audițiile realizate la activitățile muzicale, copiii se echilibrează şi se relaxează în acelaşi timp, acestea având şi efect terapeutic. În acest scop, modalitățile specifice de realizare a educației muzicale utilizează creații specifice: *exercițiile muzicale cu rol în formarea deprinderilor, cântecele, care sunt principalul mijloc de familiarizare a copiilor cu limbajul muzical, jocurile muzicale ce reprezintă forma cea mai complexă de educație artistică a copiilor şi audițiile muzicale ce cultivă gustul pentru valorile autentice.*

Mişcarea pentru promovarea interdisciplinarității s-a conturat ferm în a doua jumătate a secolului al XX-lea în Statele Unite şi Europa. UNESCO a organizat seminarii de dezbateri şi pregătire a formatorilor în acest nou domeniu educațional. În urma cercetărilor întreprinse specialiştii au constatat corelațiile dintre arte, ca având unitate, dar şi specificitate în acest sens, iar pedagogul.

George Văideanu a lansat ideea învățământului interdisciplinar mai ales în domeniul artelor. Această abordare nu anulează disciplinaritatea, ci îşi propune să amplifice conexiunile disciplinare, eliminând granițele stabilite între diferitele domenii.Deoarece întregul proces educativ este coordonat de un singur cadru didactic, la nivel preşcolar şi primar, organizarea activităților combinate *„bi”* sau *„multidisciplinar”* este mult mai uşor de realizat, întrucât condițiile necesare sunt relativ identice prin organizarea exterioară, structura cunoştințelor şi strategia didactică. *Deschiderea spre interdisciplinaritate a activităților muzicale* este evidentă, disciplina *muzica* fiind un domeniu al educației, în care sunt vehiculate noțiuni şi aspecte din specialități diferite, însumate în textele cântecelor, jocurilor şi audițiilor. Corelarea cunoştințelor dobândite la diverse obiecte de învățământ, poate asigura o sistematizare a informațiilor specifice diferitelor domenii, scopul fiind reluarea unui sistem unitar de cunoaştere. Selectarea conținutului învățământului este o problemă de mare responsabilitate didactică, deoarece trebuie să se opereze în aşa fel încât să se acopere în întregime volumul, structura şi natura informațiilor recomandate în curriculum. Valorile ştiințifice, morale, estetice şi fizice care fac obiectul informării şi formării copiilor, corespunzătoare cu posibilitățile lor psiho – fizice pot fi însuşite mai bine în acest context interdisciplinar.

Deşi specialiştii vehiculează noțiuni ce definesc anumite relații între discipline diferite, ca *multidisciplinaritate, pluridisciplinaritate, transdisciplinaritate,* am constatat că acestea se află în raport de *interdisciplinaritate* şi că posibilele corelații se pot realiza prin *interdisciplinaritate asociată* (bunăoară,derularea activității muzicale prin folosirea unor cunoştințe obținute la diverse alte activități) şi prin *interdisciplinaritatea integrată* (conceperea şi desfăşurarea activităților muzicale prin participarea mai multor discipline)

În sistemul educațional, într-o societate viitoare, este nevoie de stimularea creativității şi acest lucru este posibil numai prin promovarea interdisciplinarității.

Interdisciplinaritatea se referă la transferul metodelor dintr-o disciplină la alta putându-se distinge trei grade:

a) epistemologic (transferul metodelor logicii formale în domeniul dreptului)
b) gradul generator de noi discipline (metodele din matematică sunt transferate în fizică; din informatică în artă, au dus la arta informatică)
c) contribuie la big-bang-ul disciplinar.

Interdisciplinaritatea este „o formă de cooperare între discipline diferite cu privire la o problematică, a cărei complexitate nu poate fi surprinsă decât printr-o convergenţă şi o combinare prudentă a mai multor puncte de vedere."[1]

Interdisciplinaritatea derivă din spaţiul cercetării ştiinţifice, iar ca demers epistemic, în domeniul educaţiei, poate fi sesizat sub două aspecte:

1).concentrarea conţinuturilor în perspectiva interdisciplinară precum şi
2).proiectarea şi organizarea proceselor didactice în viziune interdisciplinară.

Educaţia a reprezentat de-a lungul timpului o permanenţă în viaţa societăţii, activităţile de formare artistică devenind mijloace fundamentale, de neînlocuit, pentru educarea şi înnobilarea omului. Idei şi concepţii despre raportul artă – educaţie există din cele mai vechi timpuri, ideea dominantă fiind aceea că perfecţionarea morală a omului şi societăţii nu se poate realiza fără valorificarea potenţialului educativ al artelor. Dintre acestea, muzica a avut o foarte largă acţiune educativă şi, dintotdeauna, a exercitat o puternică influenţă asupra sensibilităţii şi conştiinţei, dezvoltând şi consolidând calităţile umane, fiind în acelaşi timp un important factor al echilibrării şi îmbogăţirii personalităţii.

Arta muzicală a acumulat forme de gândire artistică prin sunete, fiind influenţată de aspectele fundamentale ale vieţii materiale şi spirituale a omului, reprezentând de-a lungul timpului evoluţia conştiinţei sale sociale şi individuale. Cea mai veche modalitate de comunicare sonoră umană este considerată de specialişti a fi, alături de cea verbală, exprimarea muzicală. Sunetele muzicii vocale au fost primele modalităţi de realizare a legăturilor interumane. Mai apoi, alături de voce, omul a folosit şi unelte ce au devenit în timp instrumente muzicale. Într-o continuă evoluţie şi perfecţionare vocală şi instrumentală, omul a creat un limbaj al sunetelor, ce nu cunoaşte graniţe, fiind universal şi înţeles cu aceeaşi uşurinţă pe toate meridianele lumii.

Problema fundamentală este aceea de a şti cum poate imaginea muzicală, realizată sonor – senzorial, din elemente ce nu reprezintă imagini concrete din realitatea înconjurătoare, să provoace emoţii artistice. Emoţiile muzicale au o generalitate largă şi un rol în capacitatea de percepere şi înţelegere a discursului sonor. În acest sens, elementele limbajului muzical nu pot fi separate în procesul comunicării: melodia, ritmul, armonia, polifonia, timbrul, dinamica, agogica. Importantă este dezvoltarea auditivă şi vocal – instrumentală a copiilor, precum şi modul în care se poate realiza formarea corectă şi optimă a aptitudinilor muzicale.

În mediul familial, copiii intră în contact cu diverse creaţii, din toate domeniile artistice (muzică, pictură, dans), mai mult sau mai puţin valoroase şi, de aceea grădiniţa şi şcoala au obligaţia de a le oferi adevăratele valori ale culturii muzicale, activitate care presupune: *formarea priceperilor, deprinderilor şi cunoştinţelor muzicale, însuşirea conştientă a elementelor ritmico – metrice şi a elementelor melodic – interpretative.* Simularea prin *joc de rol*, cunoaşte multiple aspecte atât pentru procesul de învăţare (*joc de exersare*), cât şi pentru cel de evaluare (*joc de competiţie, recunoaştere, creaţie*).

La început, sub forma jocului iar apoi sub forma lecţiei, educaţia muzicală aduce numai beneficii, bucurii şi entuziasm în sufletele copiilor, indiferent de paralela sau meridianul unde se află. Important este ca începutul ştiinţific, coordonat al formării muzicale, să pornească de la ceea ce le este familiar şi anume creaţiile lor, folclorice, ca să poată creşte în universul sonor specific zonei căreia îi aparţin. Dar, tot acest efort nu va

avea finalitate dacă nu va fi ancorat în realitatea imediată, ce impune corelarea interdisciplinară cu toate domeniile pe care le explorează copiii în drumul lor cognitiv, spre înțelegerea universului în care trăiesc.

Folclorul reprezintă o parte a culturii naţionale a unui popor, reflectând în modul cel mai direct profilul spiritual şi talentul artistic al unei naţiuni. În acest sens, creaţia copiilor păstrează o străveche modalitate de comunicare şi de exteriorizare artistică, cu rădăcini străvechi în viaţa colectivă care precede naşterea limbilor vorbite şi a limbajului muzical.

Tradiţiile folclorice ale copiilor pot constitui - mai ales în mediul rural - primul pas către cunoaşterea muzicii, după care poate fi explorat universul sonor creat, după modelul folclorului copiilor, de către compozitori. *Creaţiile, fie folclorice, fie culte, sunt atât vocale cât şi vocal - instrumentale.* Acompaniamentul este predominant ritmic, corporal (prin bătăi din palme, picioare, sau mers ritmic pentru marcarea timpului sau a ritmului), sau instrumental (cu obiecte sonore sau instrumente de percuţie ce îmbogăţesc sonor atmosfera de joc).

Dragostea şi respectul faţă de muzică şi de frumos se clădeşte din primii ani, de la vârsta preşcolară, iar copiii trevuie să beneficieze de aceasta. Se impune o preocupare sporită pentru cunoaşterea competenţelor educativ-estetice fundamentale ca: formarea gustului estetic şi a capacităţii de selecţie şi apreciere, a interesului pentru o calitate estetică a existenşei umane, a priceperii de includere a frumosului în sensul stimulării creaţiei artistice a copiilor.

În concluzie, este necesară o selecţie riguroasă a exemplelor, pe criteriul accesibilităţii şi autenticităţii, pentru educaţia muzicală a copiilor de orice vârstă, mai ales a celor care nu trăiesc într-un mediu folcloric. În acelaşi timp, păstrarea şi transmiterea practicilor şi creaţiilor autentice noilor generaţii trebuie să constituie o dominantă a activităţii pedagogilor din orice etapă a învăţământului. Oferind un model de *„câmp interdisciplinar*", folclorul copiilor trebuie considerat un model de instruire în cadrul instituţional (grădiniţa şi şcoala primară), în care învăţarea şi consolidarea tuturor cunoştinţelor şi deprinderilor specifice acestor vârste, să fie realizate firesc, fără bariere între diferitele domenii de cunoaştere. Învăţarea interdisciplinară favorizează dezvoltarea unei viziuni globale, transferul informaţiilor în contexte diverse, generând experienţe fundamentale de formare a creativităţii copiilor.

BIBLIOGRAFIE

CUCOŞ, Constantin - *Pedagogie*, Editura Polirom, Iaşi.

PĂLĂŞAN, Toader; CROCNAN, Daniel Ovidiu; HUŢANU, Elena - *Interdisciplinaritate şi integrare – o nouă abordare a ştiinţelor în învăţământul preuniversitar*, în Revista *Formarea continuă a C.N.F.P. din învăţământul preuniversitar*, Bucureşti, 2003

STANCIU, Mihai – *Reforma conţinuturilor învăţământului*, Iaşi, Polirom, 1999

VĂIDEANU, George – *Interdisciplinarite*, U.N.E.S.C.O., 1975

VĂIDEANU, George – *Educaţia la frontiera dintre milenii*, Bucureşti, E.D.P. , 1988

FIZICA ŞI MUZICA

Profesor **Elena Ciobanu**
Profesor **Emilia Dragomir**
Grup Şcolar *Astra* Piteşti

Fizica şi muzica! Doua obiecte de studiu aparent total diferite dar, la o analiză mai atentă, constatăm că nu-i chiar aşa!...Cât de atractive devin orele de fizică de la capitolul „Acustică" când sunt ilustrate cu muzică de buna calitate…

Şi cât de important a fost aportul fizicii la dezvoltarea muzicii prin studierea sunetelor(unde sonore) şi a instrumentelor muzicale.

Iată că interdisciplinaritatea se aplică cu bune rezultate şi la aceste două discipline de învățământ.

In continuare vom prezenta proprietățile sunetelor şi o analiză a surselor sonore.

Noțiunea de sunet este înțeleasă în legătură cu senzația de auz a omului. Organul auditiv uman recepționează sub formă de *sunet* orice oscilație mecanică a cei frecvența este inclusă în intervalul 20 Hz-20000 Hz. Dacă frecvența este inferioară limitei de 20 Hz oscilația se numeşte *infrasunet,* iar dacă frecvența depăşeşte 20000 Hz oscilația se numeşte *ultrasunet.*

Oscilația produsă într-un loc se propagă sub formă de undă sonoră în orice mediu. Sunetul nu se propagă în vid. Unda sonoră este o undă mecanică longitudinală. Corpul care produce sunetul se numeşte *sursă sonoră.*

Proprietățile caracteristice ale unui sunet. Un sunet perceput de ureche are anumite proprietăți care, parțial, se explică prin mărimile fizice caracteristice sunetului, parțial prin particularitățile organului auditiv. Se disting 3 proprietăți fizice: înălțimea, intensitatea şi timbru. Toate acestea pot fi exprimate în termeni fizici prin mărimi care permit caracterizarea unui sunet şi pot fi reprezentate grafic printr-un spectru specific.

1. *Înălțimea* . Senzația fiziologică de sunete ascuțite(înalte) şi grave(joase) se datoreşte exclusiv frecvenței..

In muzică sunt ordonate într-un şir(scară), criteriul fiind frecvența. Fiecare sunt are o denumire care îl situează într-un anumit loc în şir. Se începe cu sunetul cu frecvența de 16.5 Hz care se numeşte Do_{-1}, considerat ca limita inferioară a auzului uman şi se stabileşte un interval de o octavă care este apoi repetat. Prin interval se înțelege raportul între frecvențele a două sunete, iar octava este intervalul dintre două sunete pentru care raportul este 2. Astfel, şirul(scara muzicală) apare ca în tabloul următor, unde sunt trecute intervalele celor 10 octave.

Nota	Frecventa (Hz)	Observații
Do_{-1}	16,5	Limita inferioara de jos a auzului omului
(La_{-1})	(27)	Sunetul cel mai profund al pianului
Do_0	33	
Do_1	66	
Do_2	132	
Do_3	264	Claviatura pianului
Do_4	528	

Do_5	1056	
Do_6	2112	
Do_7	4224	Sunetul cel mai ascuțit al pianului
Do_8	8448	
Do_9	16896	

Înăuntrul unei octave împărțirea in intervale este foarte diversificată, dar începând cu Johann Sebastian Bach s-a introdus *gama temperată* care împarte orice octavă în 12 intervale egale, denumite semitonuri, definite prin raportul frecvențelor între două sunete alăturate egal cu 1,05946. Astăzi, considerarea acestei subdiviziuni ordonate a condus la posibilitatea descrierii matematice a formelor şi a teoriei muzicale.

2.*Intensitatea auditivă*. Senzația fiziologică de intensitatea sunetului se măsoară prin *intensitatea auditiva* (tăria sunetului). Auzul nu da pentru două sunete diferite senzații în acelaşi raport de tărie ca raportul intensităților lor sonore.

Dacă se ia ca intensitate de referință *I*, intensitatea unui sunet abia perceptibil ($I_0 = 10^{-12}$ W / m^2), atunci se defineşte L nivelului de intensitate sonoră al unui sunet de intensitate I prin relația $L = \lg I / I_0$ Nivelul de intensitate sonoră se măsoară în belli (B).

3.Timbrul. Un sunet emis are un caracter complex. Alături de sunete fundamentale sunt emise simultan şi câteva din armonicele lui ; toate acestea sunt numite componentele sunetului. Se numeşte *timbru* caracteristica unui sunet care se exprimă prin componentele şi nivelul lor de intensitate sonoră.

Instrumente muzicale

Orchestra- lumea fascinantă a muzicii, reuneşte sub bagheta dirijorului o mulțime de instrumente muzicale. Acestea emit sunete muzicale utilizând surse primare de vibrații. Sunete au înălțime constantă, bine determinată şi indentificabilă, cu intensitate modulabilă după necesitate sau după dorință, în limitele permise de sursa emitentă. Sunetele au timbru caracteristic, personal, bine definit şi inconfundabil şi cu durată care poate fi mică(corzi lovite, ciupite.etc), sau mare (corzi solicitate cu arcuşul, tuburi sonore). Dacă în acustica generală se lucrează cu sunete ideale, izolate, de durată indefinită, continue în timp şi stabile ca frecvență, intensitate şi timbru, fără personalitate şi neinteresante din punct de vedere estetic, sunetele care compun o piesă muzicală au individualitate proprie, conferită de variația continuă a înălțimii, intensității, timbrului şi duratei emisiei sonore pe parcursul executării unei piese muzicale. Observând instrumentele muzicale folosite în mod curent identificăm două tipuri importante de surse sonore :

a) Corzile sonore (vioara, viola, violoncel etc)
b) Tuburile sonore (trompeta, flaut, orga etc)

O altă componentă importantă este elementul rezonator constituit din volumul de aer din cutia viorii, din tubul sonor sau din vasul tobei a cărui serie de frecvențe proprii este excitată de vibrațiile sursei sonore. Astfel, sunetul slab şi fără muzicalitate al vibratorului este amplificat şi îmbogățit cu frecvențele de rezonanță, al căror spectru creează timbru. In final ia naştere şi se propagă o undă sonoră care, datorită reflexiilor la extremitațile vibratorului sau rezonatorului, creează un sistem de unde staționare. Frecvențele fundamentale sunt determinate de caracteristicile geometrice ale sursei de la care se propagă unde, iar ansamblul armonicelor (timbru) este determinat de rezonatorul care amplifică sunetul inițial, adăugându-i seria propriilor frecvențe.

INSTRUMENTE MUZICALE CU CORZI

In mişcarea reală a unei corzi sonore sunt generate simultan, atât sunetul fundamental cât şi armonicele lui. Prin apăsarea corzilor pe tastiera viorii se modifică lungimea L a corzii care vibrează, ceea ce conduce la modificarea frecvenței sunetelor emise .

La instrumentele cu corzi, unele corzi sunt înfăşurate cu sârmă, ceea ce măreşte masa pe unitatea de lungime μ, astfel încât să obțină o frecvență joasă fără a se folosi o coardă de lungime incomod de mare.

Corzile vibrează şi produc sunete dacă sunt scoase din poziția lor de echilibru. Aceasta se poate întâmpla prin ciupire la harpă şi chitară, prin frecare cu un arcuş care furnizează continuu energie corzii pentru a-i întreține oscilația la vioară, violă, violoncel şi contrabas sau prin lovire la pian şi țambal.

Coarda poate vibra pe întreaga ei lungime emițând sunetul fundamental. Dacă vibrează în două segmente egale, fiecare dintre ele va avea frecvența dublă față de sunetul fundamental, coarda emițând armonica a doua.

O coardă emite nu numai sunetul ei fundamental dar, în general, şi seria armonicii consecutive, de pildă până la 20-a, de fapt un acord din care se impune cu tărie sunetul fundamental.

La pian, coarda intră în vibrație fiind lovită de un ciocănel de lemn, al cărui cap este acoperit cu un strat gros de pâslă întărită (feltru special), pentru îndulcirea sunetelor. Lovirea cu corpuri dure favorizează apariția armonicelor înalte intense, care dau sunetul strident. Există trei tipuri principale de mecanisme de pian pentru producerea şi amortizarea sunetelor (german, francez şi englez).

Sunetul se poate obține chiar la apăsarea numai pe jumătate a clapei, ceea ce permite executarea pasajelor rapide şi obținerea unor efecte expresive. De la sunetul cel mai slab la cel mai tare, de la cea mai mică la cea mai mare viteză de atac, de la legato-ul cel mai strâns la cel mai sec staccato, interpretul are la îndemână o vastă gamă de posibilități materiale, capabile să permită redarea oricăror nuanțe expresive. N-a existat vreun virtuoz a cărui tehnică să atingă posibilitățile pe care le pune la dispoziție mecanismul pianului, mai ales în ceea ce priveşte viteza de execuție.

INSTRUMENTE MUZICALE DE SUFLAT

Tuburile sonore sunt componente ale instrumentelor de suflat. Sursa sonoră este muştiucul (numit şi ancie). Acesta este sursa ce produce la rezonanță unde staționare în tubul sonor. La ancie (muştiuc) se formează întotdeauna un ventru de oscilație.

Tubul nu joacă în producerea sunetului decât rolul de a delimita un anumit volum de aer, o coloană a cărei formă este definibilă geometric (cilindru, con, etc). Materialul din care este făcut tubul nu are nici o influență asupra sunetului, deoarece el nu trebuie să ia parte la fenomenul vibratoriu, rezervat exclusiv coloanei de aer conținute. Se cere ca acest material să fie deformabil.

Tuburile sonore pot fi rectilinii sau curbate iar secțiunea lor poate fi constantă sau regulat variabilă. Flautul şi clarinetul au tubul cilindric rectiliniu ; oboiul îl are conic rectiliniu ; saxofonul îl are conic curbat ; intrumentele de alamă au tubul cilindric conic curbat , terminat cu o pâlnie numită pavilion; la orgă se întrebuințează tuburi rectilinii cilindrice şi prismatice.

Tuburile sonore pot fi deschise la ambele capete(flaut, fluier) sau închise la un capat (clarinet, saxofon, corn, trompetă).

Astăzi, datorită dezvoltării electronicii şi calculatoarelor (a căror funcționare se bazează tot pe legile fizicii), muzica a pătruns în casele tuturor oamenilor, oferindu-le clipe de relaxare şi plăcere. Dar există şi un revers al medaliei: studii recente confirmă

creşterea alarmantă a problemelor auditive ale tinerilor datorate ascultării muzicii rock la volum foarte mare, participării la concerte rock şi a utilizării Mp3play-elor cu căşti de ureche.

BIBLIOGRAFIE

CRAWFORD Franck - *Unde-Cursul de la Barkeley, vol.III,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti 1983

FEYNMAN *R.P.* - *Fizica modernă,* Editura Tehnică, Bucureşti, 1970

MANDA *D.* - *Legatura fizicii cu viaţa,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti 1974.

JOHANNES BRAHMS
MINIATURILE PIANISTICE - OPUS 76 KLAVIERSTÜCKES

Profesor **Otilia David**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

Vorbă aspră, inimă caldă, şi minte plină de geniu
George Enescu

După mai bine de două decenii dedicate muzicii simfonice şi camerale, **Brahms** îşi îndreaptă atenția, în plină maturitate creatoare către miniatura instrumentală, gen ce apare ca un corolar al creației sale, nu somptuos sau monumental, ci din contra, preferând o modalitate intimă concretizată în aceste ultime cicluri pianistice, adevărate bijuterii muzicale, şlefuite cu înțelepciunea şi experiența artizanului care a ajuns la capătul artei sale.

Brahms a iubit pianul şi a mărturisit că scrie pentru el cu mai multă plăcere decât pentru oricare alt instrument, tratându-l ca pe un „jurnal intim, confesându-i în voie şi valorificând virtuțile sale simfonice şi nu pe cele de pură virtuozitate”[21].

Stilul miniaturilor cuprinse în opusurile 76, 79, 116 – 119 este unul discret si interiorizat, de o spontaneitate extraordinară, inspirația călătorind liberă într-un univers de sentimente neîngrădite de nici o prejudecată, de la cele mai tandre mângâieri, la visarea „cețoasă”, şi până la valurile emoțiilor răscolitoare[22]. Suplețea redării nuanțelor gândirii şi emoțiilor se îmbină cu forma simplă a compozițiilor, iar conținutul complex este exprimat înainte de toate prin factura „grăitoare a melodiei”[23]. Melodismul este lin, ascuns adeseori la vocea mediană, tensiuni sporite apar doar în mişcarea ritmică şi în inepuizabilele fluctuații ale armoniei. Tonul general al acestor pagini de creație ocoleşte excesul şi efectele, compozitorul înțelegând sentimentele duioase, nostalgia, tristețea, sensibilitatea la frumusețea naturii într-un alt mod decât contemporanii lui. Romanticii vorbesc cu glas tare, în timp ce **Brahms** se destăinuie în şoaptă.

Înrudite prin conținut, prin simplitatea şi coincizia formei de lied (în general adoptată) , prin mijloace de stil şi scriitură pianistică, mânuite cu uşurința unei îndelungi experiențe componistice şi supuse caracterului confesiv, aceste lucrări prezintă o remarcabilă diversitate, fiecare cu trăsăturile proprii unei anumite laturi a introspecției.

Cu opusul 76, *Klavierstücke*, compus în 1878, **Brahms** intră în perioada de creație dominată de piese miniaturale. Compozitorul dă naştere acestui ciclu într-una din verile petrecute la Pörtschach, după o primă călătorie de plăcere în Italia din primăvara aceluiaşi an, ce a adus împrospătare şi bucurie spiritului artistului. Acest buchet miniatural este o împletire de 4 intermezzi şi 4 capricii, dintre care primul capriciu în do diez minor fusese creat anterior în 1871, şi dăruit Clarei Schumann la aniversarea vârstei de 52 de ani.

---

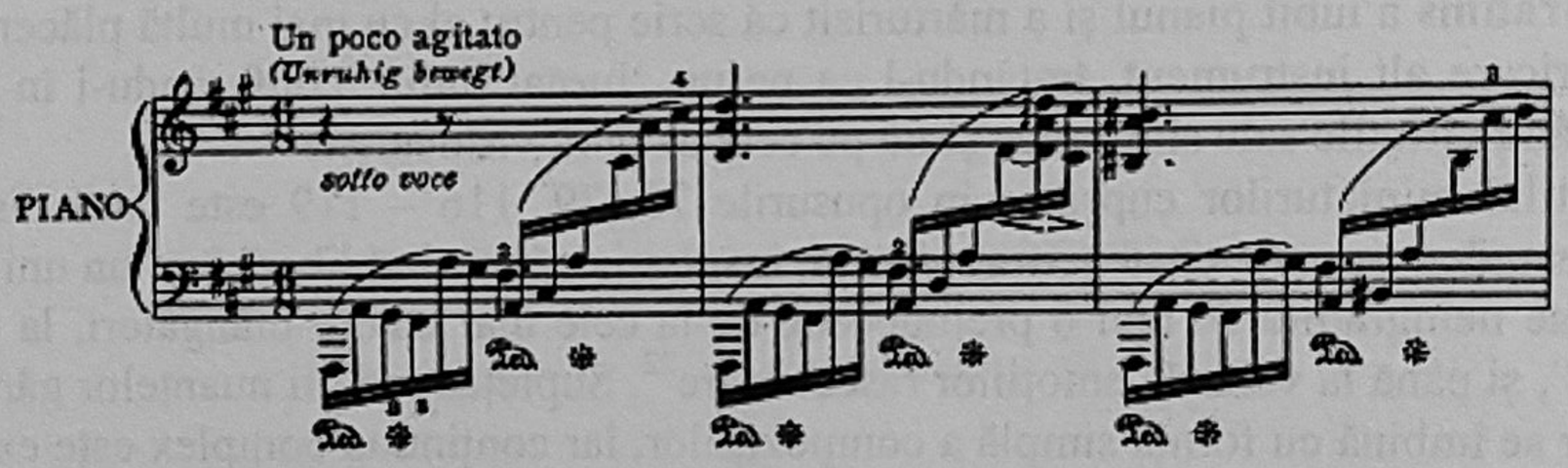
[21] George Pascu şi Melania Boțocan, *Carte de istorie a muzici*, Editura Vasiliana’98, Iaşi, 2003, p. 396.
[22] Vasile Iliuț, *De la Wagner la contemporani*, vol. I, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, București, 1992, p. 68.
[23] M. Druskin, *Johannes Brahms*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R, Bucureşti, 1961, p. 45.

Denumirea de **capriciu** deriva, etimologic, din italienescul *capriccio* ce înseamnă capriciu, bizarerie. Astăzi, această denumire se dă unei piese cu o formă foarte liberă, având un ritm spiritual, capricios, cu o structură melodică şi armonică plină de fantezie şi neprevăzut.

Intermezzo-ul a apărut în secolul al XVII-lea şi era o scurtă operă comică, de obicei din două părţi, care se cânta între actele unei opere seria, fără a avea însă nici o legătură cu acţiunea. La început, în aceste intemezzi nu cântau decât o soprană şi un bas, iar către jumătatea secolului XVIII se va ajunge la 5, 6 interpreţi. Mai târziu intermezzo-ul devine un gen autonom dând naştere operei bufe italiene şi a operei comice franceze[24]. Ca piesă instrumentală de sine stătătoare, intermezzo-ul apare în secolul al XIX-lea fiind introdus de **Schumann** şi **Brahms**, fiind în general o piesă destinată pianului cu o formă liberă[25].

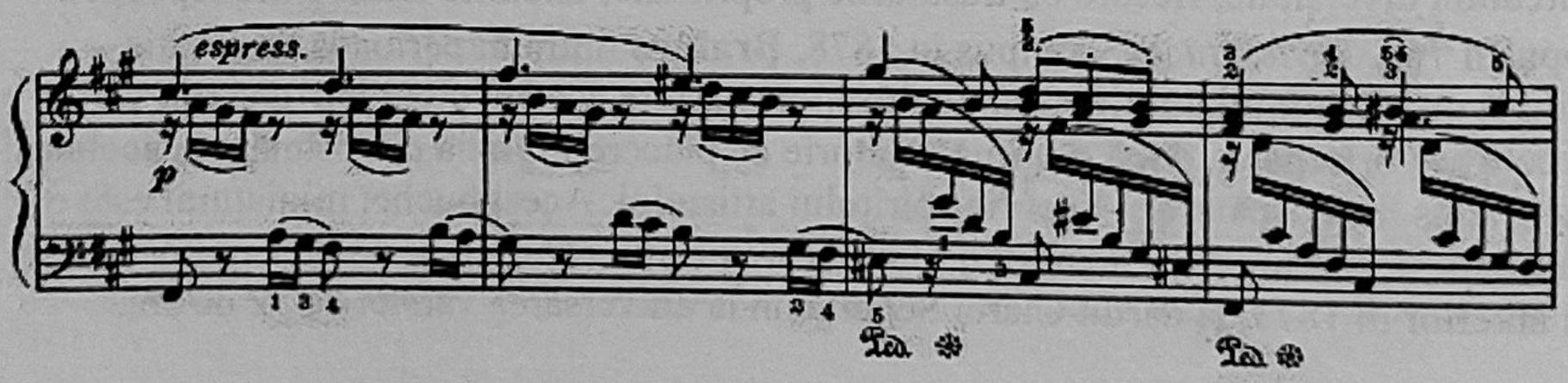
CAPRICCIO nr. 1 – este conceput în tonalitatea fa diez minor şi se configurează ca o structură tristrofică de tip A B A. Debutul primei strofe este marcat de o temă neliniştită, „un poco agitato", conferă muzicii un caracter dramatic, zbuciumat. Efectul sonor se materializează în plan teoretic prin configuraţii arpegiale ce conţin elemente tematice.

Ex. 1



Atmosfera agitată de aducere aminte din prima strofă este remodelată în cadrul celei de-a doua entităţi tematice, concepută într-o manieră calmă, mai puţin dinamică. Aceste aspecte sunt configurate atât cu ajutorul procedeelor de secvenţare şi repetare, aplicate la nivel motivic, cât şi cu reconfigurări ale punerii în pagină, prin noi combinaţii ritmice complementare. Compozitorul se foloseşte de atributele polifoniei pentru a evidenţia tema muzicală prin contrastul valoric şi conceptual dintre aceasta şi vocile secundare.

Ex. 2



---

[24] Alfred Hoffman, *Drumul operei. De la începuturi până la Beethoven*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R, Bucureşti, 1960, p.87.

[25] Dumitru Bughici şi Diamandi Gheciu, *Formele şi genurile muzicii instrumentale*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R, Bucureşti, 1960, p. 75.

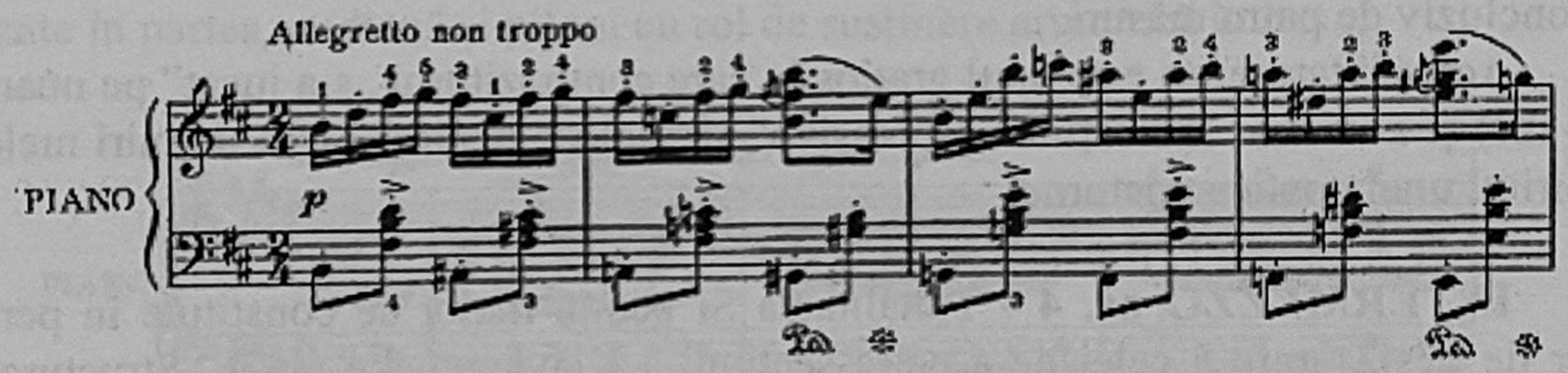
Secțiunea mediană, B este anticipată de un scurt moment tranzitiv ce realizează trecerea din sfera tonalității inițiale sol minor în cea a tonalității Fa major şi se constituie pe reevaluări ale materialului melodic inițial. Sesizăm prezența unor segmentări generate de reluarea ideilor şi reconfigurarea lor din perspectivă variațională. Materialul sonor este dispus pe două planuri.

Revenirea la materialul strofei întâi este una variată. Discursul melodic poate fii delimitat în trei subdiviziuni sintactice, secțiunea mediană realizând contrastul necesar reluării – pentru a treia oară – a temei I în dispunere concluzivă.

Din punct de vedere dinamic, lucrarea începe cu o acumulare tensională ce are ca punct culminant un „ff" în măsura a 9-a ce este menținut trei măsuri. Strofa a doua, cu teme lirice, meditative este compusă pe o paletă de nuanțe mai reduse ca intensitate (între „p" şi „f"), cu mici crescendo-uri şi decrescendo-uri în cadrul motivelor de una sau două măsuri. Între măsurile 34 şi 37 compozitorul foloseşte un „strigendo e crescendo" pentru o nouă tensionare muzicală, după care se revine la tempo, într-o frază descrescătoare pentru ca, în măsura 42 să se reia tema lirică în secțiunea mediană B. Ultima strofă este impregnată de o atmosferă mai liniştită, „dolce", cu nuanțe mici, caracterizeată de indicația compozitorului: „molto espressivo".

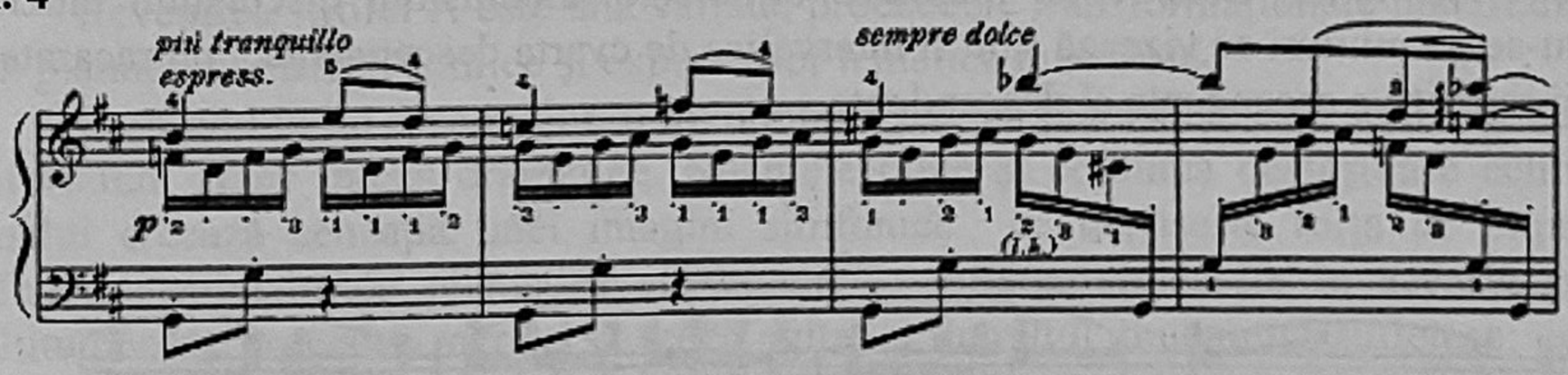
CAPRICCIO nr. 2 are o structura tristrofică reiterativă ce guvernează această a doua miniatură pianistică. Tema principală – asociată cu primul segment sintactic – îmbină sonoritățile delicate ale tonalității si minor cu elemente melodice dinamice şi jucăuşe pliate pe un acompaniament acordic izoritmic.

Ex. 3



Secțiunea mediană, de dimensiuni restrânse, debutează cu indicația *piu tranquilo semper dolce* multiplicând planurile melodice şi reliefând melodia pe un acompaniament bistratificat: formule figurale pe valori de şaisprezecime şi plan armonic de tip ostinație ritmică.

Ex. 4



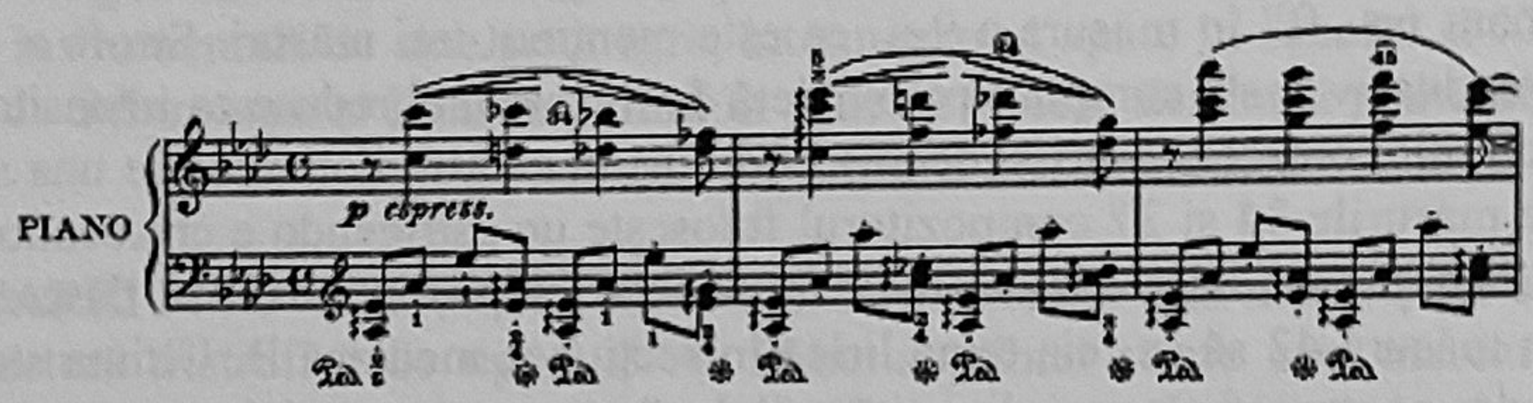
Revenirea primei teme este mult mai lirică, desfăşurările melodice sunt ample atât în plan orizontal cât şi vertical..

Acest capriciu „jucăuş" este realizat prin folosirea unei palete de nuanțe joase, în îmbinarea caracterului „grațios" cu lirismul poetic (dolce) al acestei piese. Punctul culminant ca nuanță se atinge în măsurile 78 – 82 (nu se ajunge însă la „f"), unde

compozitorul foloseşte procedeul secvenţării, fiecare fiind marcată de un „sforzando”, iar apogeul cu „riforzando”

INTERMEZZO nr. 3 - Această miniatură se încadrează în tiparul unei forme tristrofice. Materialul sonor este polistratificat. Linia melodică este expusă preponderent în registrul acut fiind susţinută armonico-melodic de configuraţii sonore arpegial-izoritmice.

Ex. 5



Construită cu ajutorul formulelor ritmice sincopate, tema este alcătuită din oscilaţii melodice ce gravitează în jurul unui centru sonor.

Energia debordantă a primei expuneri se pierde în sonorităţile melodiei cu caracter liric a celei de-a doua secţiuni.

Cea de-a doua strofă introduce o nouă entitate tematică. Expusă în registrul mediu configuraţia tematică este reliefată cu ajutorul formulelor de triolet.

Revenirea parţială a primei teme se configurează într-o secţiune reiterativă încheind lucrarea într-o manieră luminoasă prin adăugarea unui complement cadenţial cu rol concluziv de patru măsuri.

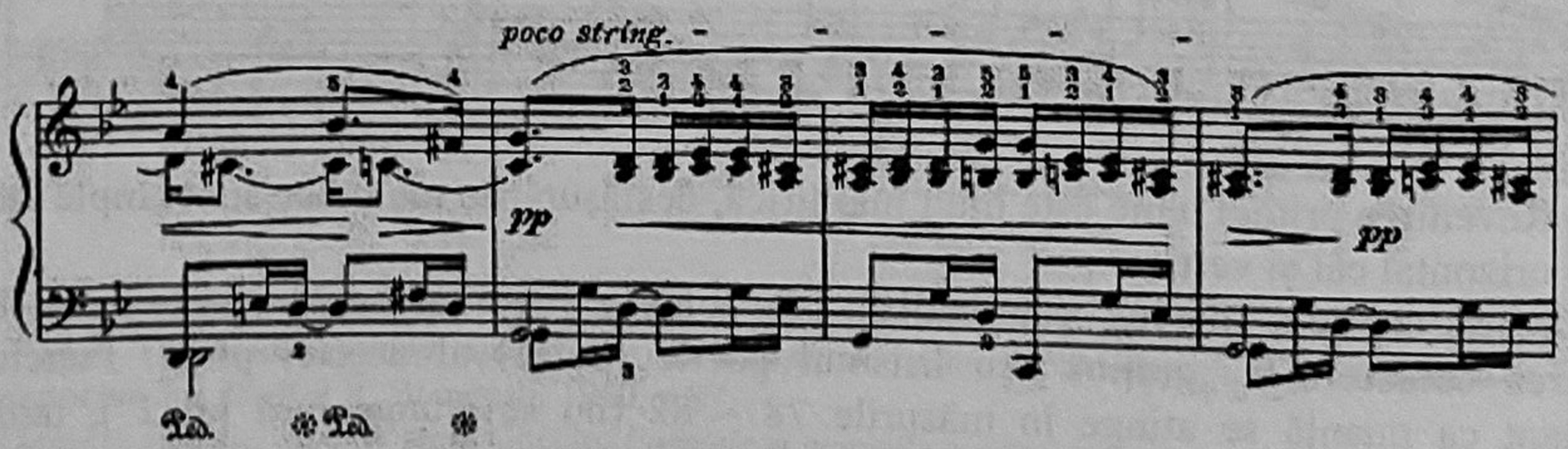
Acest intermezzo este unul graţios în care compozitorul „s-a jucat” pe nuanţe mici (pp - mf) şi a utilizat indicaţiile „espressivo” şi „dolce” pentru a crea unduiri melodioase în spiritul unei poetice nocturne.

INTERMEZZO nr. 4 - Tonalitatea Si bemol major se constituie în perimetrul sonor de desfăşurare a celei de-a patra secţiuni a Klavierstucke op.76. Structurată ca o formă bistrofică, piesa oferă ascultătorului două ipostaze variate ale aceluiaşi material melodic.

Secţiunea expozitivă a lucrării impune materialul tematic (ritmico-melodic) organizat într-o perioadă muzicală asimetrică (12+8).

Cea de a doua frază se bazează pe materialul tematic iniţial, pe care îl dinamizează şi îmbogăţeşte tonal. Construcţia melodică urmăreşte dinamismul discursului muzical, bazându-se pe mixturi ce vizează salturi intervalice de cvarta descendentă, contracarate de oscilaţii repetitive ascendente şi descendente.

Ex. 6



Din punct de vedere ritmic, structurile sonore sunt extrem de incisive (datorită formulelor punctate şi a pauzelor) dar în acelaşi timp expresive (datorită indicațiilor legatto, pedale etc.)

A doua perioadă a secțiunii B are un caracter variațional, prelucrează secțiuni melodico-ritmice din prima perioadă şi valorifică aspectul ritmic cursiv, incisiv enunțat în prima perioadă.

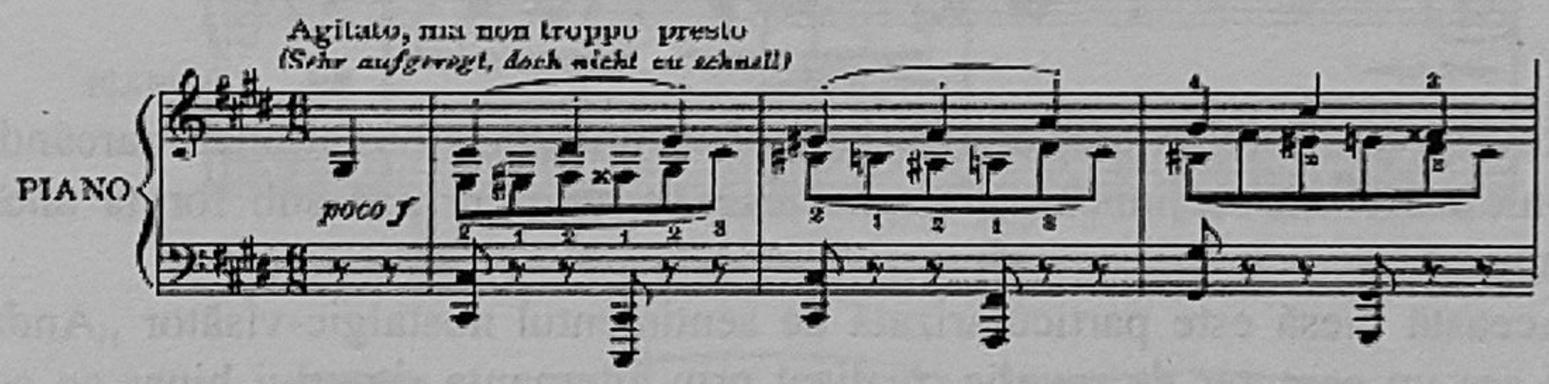
Procedeele variaționale sunt secvențarea, repetarea şi îmbogățirea melodică prin cromatisme, acestea slujind unui discurs muzical relativ unitar ancorat în tonalități precum si b - Fa.

Acest al doilea intermezzo al ciclului este unul elegiatic, liric şi trist deşi este compus într-o tonalitate majoră (Si b major). În prima secțiune Brahms utilizează doar nuanțe mici (pp - p) şi indicația „cantando" caracteristice destăinuirii şoptite, tainice. Debutul celei de a doua secțiuni este marcat de indicația „molto espresivo" şi de numeroase creşteri şi descreşteri. Lirismul temei este intercalat cu o tensiunea ritmică („poco stringendo") a pasajelor de terțe ce apare în ambele secțiuni ale piesei.

CAPRICCIO nr. 5 - Cu o configurație arhitectonică tristrofică de tipul (ABAv) cea de-a cincia lucrarea a ciclului op.76 debutează tumultos în tonalitatea do diez minor. Tempo-ul alert *agiato, ma non troppo presto* conferă lucrării un caracter nervos, dar sclipitor.

Prima secțiune A surprinde prin bogăția sonorităților şi diversitatea planurilor auditive. Materialul melodic este structurat în două perioade asimetrice. Prima operează cu trei planuri melodice întrepătrunse: elemente melodice în discant, oscilații intens cromatizate în partea mediană şi piloni cu rol de susținere armonică în bas.

Ex. 7



Cea de-a doua frază accelerează tempo-ul prin indicația agogică *sostenuto*.

Strofa a doua prelucrează materialul melodic din secțiunea mediană a strofei întâi. Bogăția sonoră oferă compozitorului posibilitatea să dezvolte un segment median ce primeşte consistență de sine stătătoare şi datorită migrației către tonalitatea dominantei.

Revenirea strofei A este una variată, procedeele transformaționale materializându-se în planul dinamizării ritmice şi expunerilor tematice mixturale.

Capriciul în do diez major, o învolburată pagină pianistică, este străbătut de suflul unei viziuni epice intens dramatice. Nuanțele pline şi continua desfăşurare echivocă a ritmului creează senzația unei imagini simfonice ce depăşeşte forța de expresie a realizărilor miniaturale pianistice ale epocii[26]. Brahms foloseşte în această piesă o multitudine de procedee menite să redea agitația, tumultul zbuciumul sufletesc: octavele sincopate „sostenuto" (măs.19-20, 23-24 27), indicații precum „marcato" (măs. 21, 25), „sempre piu forte"(măs. 27), „agitato" (măs. 71-72, 75-76), „ben sostenuto" (măs. 96), alternate cu altele mai liniştite, mai poetice (măs. 53 „poco tranquillo"- 68).

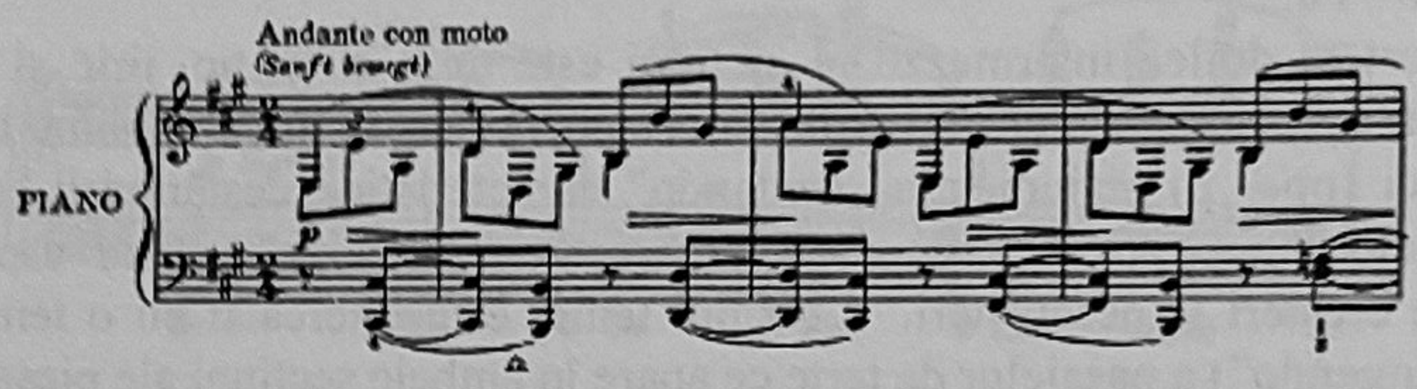
---

[26] Ştefănescu Ioana, *Johannes Brahms*, Ed.Muzicală, Bucureşti, 1982, p.229.

INTERMEZZO nr. 6 - Tiparul arhitectonic al piesei precedente se perpetuează şi în cea de a şasea lucrare a ciclului op. 76. Tonalitatea la major este perimetrul de desfăşurare al evenimentelor sonore ale acestei secţiuni. se concretizează într-o formă bistrofică simplă.

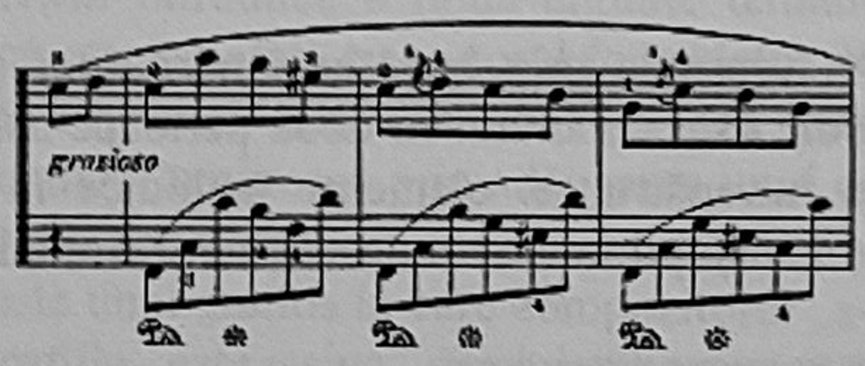
Materialul melodic este unitar şi se configurează ca discurs bistraficat ale cărui componente sunt realizate prin figuraţiile arpegiale pe valori de triolet şi prin utilizarea sincopelor grupate în formule de tip ostinato.

Ex 8.



Strofa a doua structurează materia sonoră în două perioade simerice, folosind un materialul melodic unitar ce se constituie din punct de vedere ritmic pe o polimetria verticală (suprapunerea diviziunilor normale ale metrului binar peste cele excepţionale).

Ex. 9



Revenirea strofei A este una variată, elementul transformaţional marcând palierul arhitectonic astfel că secţiunea a treia a piesei se configurează sub forma unei reprize concentrate.

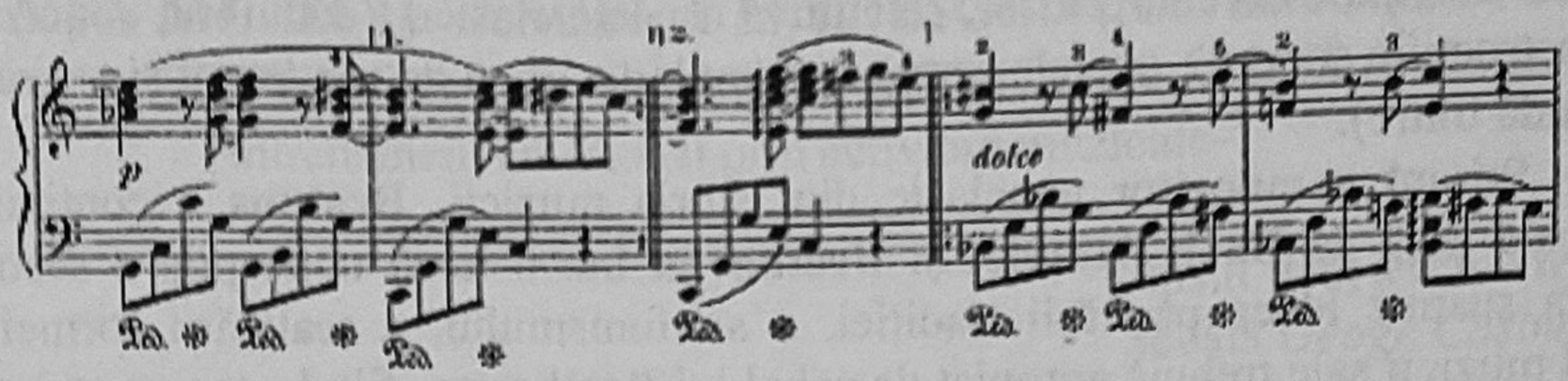
Această piesă este particularizată de sentimentul nostalgic-visător „Andante con moto" şi are un caracter de reverie, realizat prin alternanţa ritmului binar cu cel ternat. Secţiunea mediană a acestei piese este una dintre cele mai lirice şi duioase din tot acest ciclu.

INTERMEZZO nr. 7 are o structură tristofică de tipul: AB+coda. Expresia lirică, cantabilă a mişcării este realizată, atât cu ajutorul materialului melodico-tematic, cât şi cu ajutorul articulaţiei. Materialul sonor este unitar pentru ambele secţiuni formale fiind încadrat în măsura de 2/2.

Prima strofă este formată din două fraze simetrice (8+8). Materialul sonor al frazei I este construit pe mai multe planuri, cu suprapuneri de diferite formule ritmice iar în fraza a II-a compozitorul foloseşte elemente de multivocalitate prin polifonizarea planurilor şi suprapunerea lor peste un acompaniament de tip figural-ostinat.

Succesiunea segmentelor formale este realizată prin cadenţă intrusă fapt ce conferă cursivitate discursului melodic şi serveşte strategiei componistice ce vizează reluarea şi exploatarea elementelor tematice ale frazei a II-a a primei strofe.

Ex. 10



Coda implică rememorarea elementelor melodice de incipit – fraza I a strofei I – ce primesc rol şi sonorităţi concluzive.

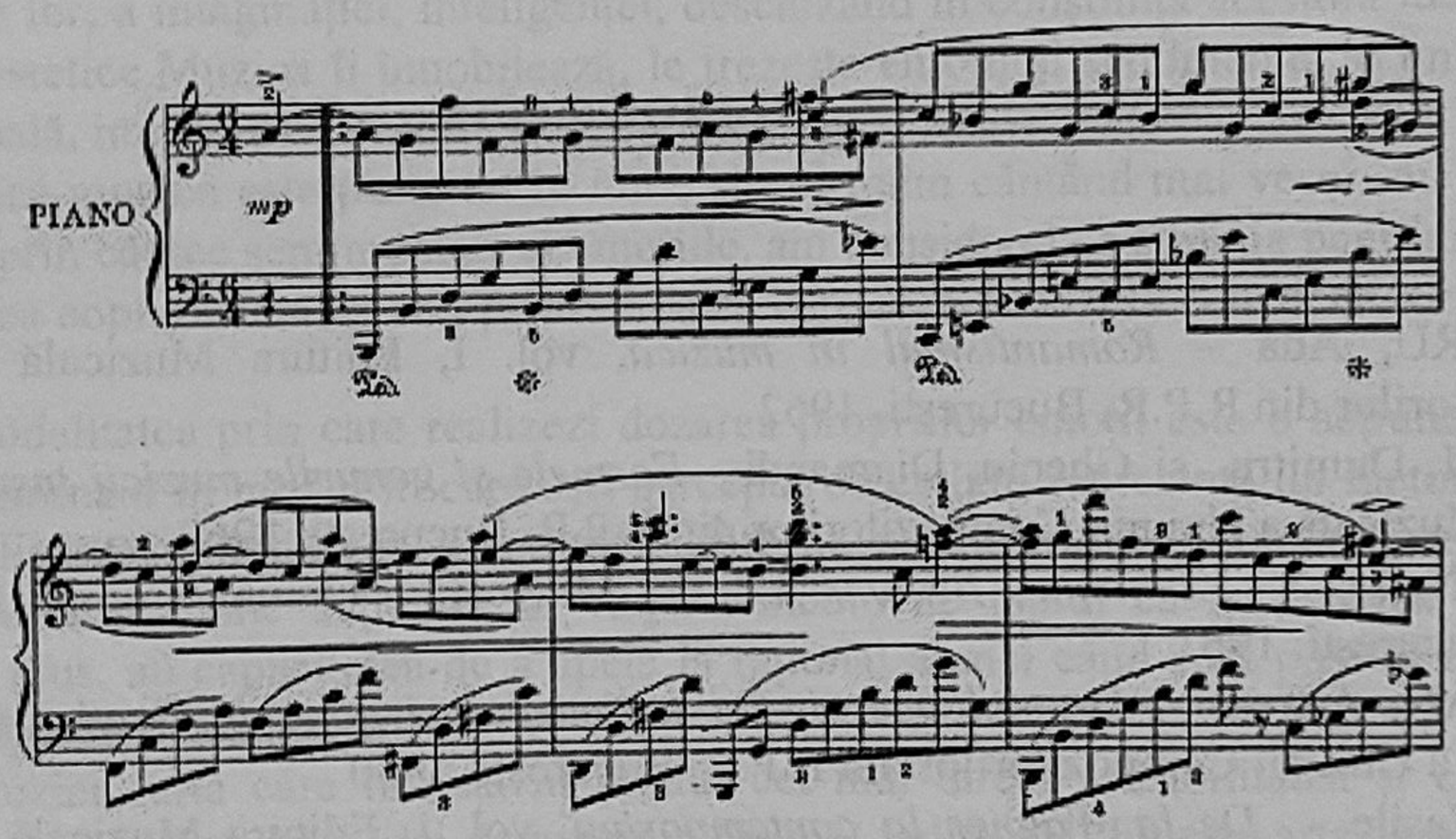
În acest intermezzo răzbate un ton epic de baladă, cu atributele lui de cantabilitate şi cu accent pe factorul emoţional creat de evenimentele unei naraţiuni sumbre.

CAPRICCIO nr. 8 - Finalul ciclului op. 76 – *Capriccio* în do major – reprezintă una dintre cele mai dificile lucrări din literatura pianistică brahmsiană. Pasajele figurale, oscilaţiile agogice, necesare realizării momentelor de tensiune respectiv relaxare, dublate de complexitatea ritmică cer interpretului măiestrie şi calităţi tehnice deosebite.

Formula arhitectonică tristrofică este reiterată încă odată în acest opus, compozitorul folosind un tipar de tipul ABAv+coda.

Prima strofă este structurată ca o perioadă bifrazică. Materialul melodic unitar pentru ambele segmente operează cu elemente figural-arpegiale bistratificate ce evidenţiază prin intermediul accentelor şi a mijloacelor de expresii profiluri melodice diverse.

Ex. 11



Secţiunea mediană perpetuează atât structura strofei întâi cât şi aspectele melodice. Elementul de contrast şi generator de tensiune se edifică prin intermediul prezenţei cromatismelor în finalul secţiunii.

Revenirea strofei A se face firesc, cursiv, rememorarea elementelor tematice de debut fiind concluzionate de o codă scurtă de şapte măsuri.

Ultimul capriciu al acestui ciclu are imprimat un stil plin de graţie prin indicaţia „grazioso ed un poco vivace”. Nuanţele folosite în prima strofă sunt cele de intensitate joasă, doar tema melodică fiind marcată de accente de tensiune. În cea de a doua secţinue apar momente de schimbări de tempo („animato”, „ritardando”), de acumulare de tensiune emoţională până în momentul de culminaţie (măs. 36-42). Piesa continuă cu o liniştire a discursului muzical şi cu reluarea variată a primei idei muzicale, încheindu-se cu o codă în „Adagio”.

Stilul interpretativ al muzicii lui **Brahms** trebuie privit prin prisma ideilor estetice susţinute de compozitor, ce cultivă aspecte clasice (echilibru, concizia, simetria în construcţiile sonore) cu cele romantice (melodia plină de sentiment şi expresivitate, de profundă trăire).

Primul compozitor neoclasic din istoria muzicii, **Brahms** a continuat direcţia muzicală dată de **Bach**, **Händel** şi **Beethoven** într-o nouă concepţie a secolului XIX. Acesta susţine ideea păstrării tradiţiei, a simfonismului, a realizării formei muzicale. Tonul muzicii sale trebuie apropiat de cel al lui **Beethoven**, fiind necesar ca interpretul să înţeleagă valoarea tradiţiei în care **Brahms** a văzut un izvor creator preţios.

Romantic în expresie, atitudine şi sensibilitate, compozitorul nu a acceptat însă tematismul şi estetica romantică, fiind împotriva ideii programatice şi a dramei muzicale[27]. În realizarea sonorităţii brahmsiene trebuie ţinut cont de faptul că el a fost unul din compozitorii care a iubit destăinuirea intimă iar nu declamaţia în genul romanticilor şcolii weimariene.

Stilul pianistic brahmsian reclamă o maturitate de gândire atât de necesară pentru a putea pătrunde în dramaturgia operei sale şi de a avea capacitatea redării unei muzici cu o deosebită încărcătură emoţională. Interpretarea pianistică a lui **Brahms** a fost caracterizată de **Schumann** ca fiind „arhigenială”[28]. Contemporanii care l-au ascultat cântând la pian au remarcat în mod unanim forţa şi vigoarea interpretărilor sale, sunetul plin, cantabilitatea tonului, expresivitatea, execuţia plastică energia ritmului şi preferinţa acestuia pentru gradările cele mai fine ale sunetului[29].

BIBLIOGRAFIE

BRUMARU, Ada – *Romantismul în muzică*, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R, Bucureşti, 1962

BUGHICI, Dumitru şi Gheciu, Diamandi - *Formele şi genurile muzicii instrumentale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R, Bucureşti, 1960

DRUSKIN, M. S - *Johannes Brahms*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R, Bucureşti, 1961

HOFFMAN, Alfred - *Drumul operei. De la începuturi până la Beethoven*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R, Bucureşti, 1960

ILIUŢ, Vasile - *De la Wagner la contemporani*, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, Bucureşti, 1992

PASCU, George şi Boţocan Melania - *Carte de istorie a muzicii*, Editura Vasiliana'98, Iaşi, 2003

ŞTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1998

ŞTEFĂNESCU, Ioana – *Johannes Brahms*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982.

---

[27] Vasile Iliuţ, *op. cit*, p. 105.

[28] George Pascu şi Melania Boţocan, *op. cit*, p. 395.

[29] M. Druskin, *op. cit*, p. 62.

INFLUENȚA MUZICII ASUPRA INTELIGENȚEI EMOȚIONALE A COPIILOR DE VÂRSTA ŞCOLARA MICĂ

- Antrenament emotional prin activitati muzicale-

Instit. **Dăriescu Nicoleta**
Şcoala *Geoge Coşbuc* Iaşi

Motto: *Muzica este omul, mai mult decât cuvintele, căci cuvintele nu sunt decât simboluri abstracte care transmit înţelesuri reale bazate pe fapte. Muzica ne emoţionează mult mai adânc decât cuvintele şi ne face să reacţionăm cu întreaga noastră făptură*
Yehudi Menuhin

Emoţiile noastre constituie factorii care ne influenţează cel mai mult modul in care reacţionăm, luăm decizii, ne raportăm la propriul sistem de valori şi, nu in ultimul rând, comunicam cu ceilalţi. Astfel, daca reuşim să ne controlăm emoţiile, putem avea lucrurile sub control, indiferent de context. Ca una din cele mai accesibile forme ale artei pentru copii, muzica exercită o puternică influenţă asupra receptivităţii şi sensibilităţii lor, a imaginaţiei, inteligenţei, deschizând în conştiinţa acestora idei morale, volitive şi estetice.Muzica îi înnobilează, le trezeşte emoţii şi sentimente, le îmbogăţeşte sfera spirituală, imprimă un colorit vieţii lor psihice.

Dacă muzica este peste tot în lume şi noi trăim cântând mai vesel sau mai trist, exprimând prin cântec sentimentele şi emoţiile, am considerat că atracţia pentru muzică şi receptivitatea copiilor faţă de ea , poate fi calea care ii face sa si la constientizeze, sa si le dozeze.

Modalitatea prin care realizezi dozarea propriilor emoţii este o acţiune care are un rol determinant în modul în care eşti perceput de ceilalţi reprezintă un factor cheie în cadrul inteligenţei emoţionale. Persoanele care au un EQ ridicat, ştiu in general să-şi direcţioneze foarte bine acţiunile în viaţa. Dincolo de faptul că îşi fixează obiective realiste, în plus, au capacitatea de a apela la raţional atunci când sunt puşi să ia decizii, mai exact apelează la autocontrol.

Muzica, arta care îmbină în modul cel mai direct sensibilitatea şi conştiinţa, poate trezi stări sufleteşti şi idei de puternic răsunet volitional. Ea este arta care cere atât interpretului cât şi ascultătorului o deosebit de mare participare activă şi chiar creatoare.Muzica cultivă sentimentele, pesimismul, pasiunea, oferă imagini din peisajele pitoreşti şi sălbatice, lumea poetică cu spiritul ei. Prin forţa ei emoţional educativă intrinsecă, muzica a însoţit omul în toate ipostazele vieţii lui, l-a influenţat, i-a modelat caracterul.

Marele Beethoven vedea în modelele muzicale "o cale de pătrundere spre o lume mai înaltă a cunoaşterii", iar George Enescu considera muzica "unicul mijloc de a da glas strigătelor sufletului cu tainicile lui însuşiri" sau calea care "îi înlesneşte pătrunderea în însuşi miezul emoţiilor sale".(Ada Brumaru,1962 p.187)

Muzica, alături de celelalte discipline, prin mijloace simple (cântatul, jocul), plăcute copiilor, contribuie la realizarea dezvoltarea capacităţilor intelectuale, având rol

deosebit în "închegarea definitivă a caracterelor" după cum afirma George Breazul pledând pentru o educaţie muzicală largă şi bine organizată.

Pentru a nu fi frânată, exersarea necesită permanent existenţa unei motivaţii, pornite de cele mai multe ori dinăuntrul individului, cultivată totuşi din afară prin climatul cultural propice depistării şi concretizării sub diferite forme a aptitudinilor muzicale.

După depăşirea primei faze a practicării muzicii în mod mecanic , s-au asigurat fundamentele senzoriale, fizice şi afective pentru avansarea copilului de le stadiul de a auzi la cel de a asculta şi apoi a cânta analitic şi conştient.In acelasi timp s-a lucrat la *constientizarea sentimentelor proprii si a celorlalti*, identificand situatii ca:suparat / furios, nemultumit / trist, bucuros / mandru, analizandu-le, acesta constituind primul pas spre drumul controlului sentimentelor si emotiilor "vitala pentru echilibrul nostru psihologic. Atunci cand este pozitiva,ne permite sa actionam eficient, sa ne simtim bine in propria piele, sa facem fata dificultatilor existente"(C.Andre & F.Lelord,2003, p.12)

Din conţinutul cântecelor cu referire la viaţa plantelor şi animalelor, despre prieteni şi părinţi, copii învaţă să fie buni, generoşi, curajoşi, iubitori, cântatul în sine constituind pentru mulţi copii o acţiune stimulatoare care le mobilizează propriile resurse, un adevărat resort care declanşează aptitudini latente şi capacităţi nebănuite.Personajele ilustate in cantece au fost analizate, elevii au empatizat cu ele , imaginandu-si scenarii care le generau diferite trairi si oferind solutii de a actiona in situatiile date, in pielea personajelor alese.

Tuturor copiilor le place să cânte.Am acordat acestui fapt mai multă atenţie si am încercat să îi atragem, să le deschidem larg porţile spre muzică învăţându-i să crească în muzică şi să gândească muzical, dar in acelasi timp am urmarit formarea la copii a *stimei de sine* cu cele trei „ingrediente": increderea in sine, conceptia despre sine si iubirea de sine.

Am incercat permanent evaluarea calitatilor si defectelor noastre pornind de la evaluarea lor din punct de vedere muzical, incercand transformarea calitatilor in defecte si a defectelor in calitati, pentru a-i obisnui sa gandeasca si sa vada lucrurile si din alta perspectiva, astfel inlaturand conceptia negativa prin care unii copii vedeau prea multe defecte, generand lipsa de ambitie si conceptia pozitiva impinsa la extrema care crea prea multa independenta .T. Rudica , legat de acest aspect spunea:"Fixandu-te, de exemplu pe un defect si exagerand importanta lui, nu-ti mai poti aprecia personalitatea in ansamblu, pentru a vedea evantual si o serie de calitati de acestea."(T. Rudica,D. Costea, 2004)

Cantand, in diferite situatii, copii au dobandit capabilitatea de a se descurca si de a actiona adecvat , dobandind acea *incredere in sine* ,ajungand la acea forta interioara care ne indeamna sa ne iubim in ciuda unor defecte sau limite, in ciuda esecurilor, *iubirea de sine*.Stima de sine depinde foarte mult de dragostea cu care a fost inconjurat copilul, de „hrana afectiva care i-a fost impartita cu darnicie, de faptul ca parintii, in ciuda unor rele,nu incearca niciodata sa–si faca copilul sa simta ca nu e bun de nimic"(F.Lelord& C. André, 2003, p.14)

Prin activitatile muzicale am incercat cresterea stimei de sine, stimuland competitivitatea elevilor buni, dar avand in vederea sa nu o inrautatesc pe a celorlalti. Avand in vedere faptul ca sistemele non- competitive reduc stima de sine a elevilor buni, dar o cresc pe a celor slabi, pentru ca reusitele nu sunt valorizate iar mediocritatile nu sunt sanctionate, am incercat sa creez un echilibru in astfel de activitati.

Drumul parcurs de muzică de la primele elemente ale producerii ei, până la reprezentarea ei sonoră şi apoi grafică a fost un drum lung şi plin de transformări utile.Concomitent cu activitatile de cunoastere a copiilor, am desfasurat o serie de exercitii si jocuri muzicale care au constitut reale prilejuri de *manifestare a empatiei* si *intelegerea punctelor de vedere a celorlalti*.

Copiii au invatat sa se asculte cu atentie unii pe altii, sa citeasca indicatiile nonverbale, limbajul trupului, tonul vocii, expresia fetei celorlalti, ajungand la echilibru si *controlul impulsurilor emotionale si comportamentale*..

Fixarea de scopuri si planuri precise anuntate copiilor a contribuit la cresterea optimismului , a colaborarii dintre ei, la buna dispozitie si anticiparea unor momente care cereau o anumita incarcatura emotionala.Ca orice activitate umană care presupune manifestarea interesului, interesul muzical reprezintă orientarea stabilă spre muzică. De aceea, am urmărit, prin activitățile muzicale,stimularea dorinței copiilor pentru această disciplină, motivarea lor, având în atenție elementele autentice ale "firii muzicale" a copilului, înviorarea sufletească pe care o sesizăm la ei în contact cu muzica.

"All young children love to sing", "If this chanting is echoed and extended by an adult, it can become the entrance to the world of song" (Haines B. Joan, p.16). De aceea cântecele au constituit principalul mijloc de realizare a educației muzicale. Ele fiind accesibile copiilor, având un conținut variat prin care le cultivă emoțiile şi le dezvoltă sentimentele, au fost cu uşurință asimilate şi utilizate pentru înțelegerea sau consolidarea unor probleme muzicale.

Jocurile muzicale le-am folosit pentru a crea o atmosferă de destindere şi pentru a îmbina însuşirea sau consolidarea unor cunoştințe cu activitățile care îi recreează.

In cadrul acestor intalniri copiii au dobandit *aptitudini sociale pozitive* in relatiile cu ceilalti : au fost invatati sa comunice unii cu altii , si mai ales sa participe la rezolvarea problemelor in relatiile cu ceilalti, in primul rand cu familia si apoi cu comunitatea.

D. Goleman subliniaza faptul ca la varsta "copilariei avem o sansa unica "de a" modela emotional creierul , caci acum el are cea mai mare elasticitate"(2001,p. 273) ;cu timpul, " emotiile se rafineaza, se diversifica, se travestesc"(J.P. Sartre,1997,p.10). Iata de ce este important ca odata cu toate cunostintele pe care le transmitem copiilor , fie in familie, fie prin scoala,sa li se acorde timp, dragoste si atentie pentru ca sa poata sa aiba incredere in ei si in cei din jurul lor. Muzica a reusit dintotdeauna sa atinga corzile fine ale sufletului, sa produca vibratii adanci si rezonante profunde, prin caracterul ei relaxant, îmbietor, constituind, fie o sursă de relaxare, educare a emotiilor, fie o sursa de inspirație pentru momentele de creație.

Iata de ce alfabetizarea emotionala este necesar sa inceapa cat mai devreme, la varsta cea mai adecvata, strabatand anii de scoala, impletind efortul invatatorilor , profesorilor cu cel al parintilor, prin instituirea unor activitati organizate, indrumate de personal avizat si specializat, care sa realizeze pregatire a viitorilor adulti pentru viata. Este necesar ca educatorii insasi sa aiba abilitatile necesare pentru a se plia pe ceea ce au nevoie elevii la un moment dat, de a intui strigatul lor de ajutor nerostit inca, de a fi pentru copii, ceea ce spune A. Neculau (apud.Anca Munteanu, 1998,p.226)" un consilier tehnico-afectiv"si un "antrenor pentru viata de maine" sau " mentor". Pornind de la afirmatia lui D.Goleman ca acei copii care sunt tratati de educator cu afectiune, si intelegere, ofera la randul lor afectiune si intelegere celorlati , au mai putine sentimente negative fata de cei din jur, sunt stapani pe sentimentele lor, sunt relaxati biologic, psihologic, sunt mai populari, au abilitati in rolurile sociale, au beneficii in plan cognitiv si vor avea mai mult suces decat cei care sunt respinsi, criticati, neglijati si care sunt candidati la esec.

Organizarea unor concursuri de interpretare a unor cântece între elevii, precum şi întrecerile scurte privind noțiunile teoretice muzicale sub forma unor chestionare au creat ambiții constructive, în sensul sădirii dorinței lor de a cunoaşte mai mult şi de a interpreta mai corect un cântec.Alternarea cântecului cu exercițiul, jocul şi audițiile muzicale au conferit activitatilor muzicale un aer relaxant, plin de viață şi voie bună.Prin cântec, copiii dau frâu liber sentimentelor, se exteriorizează, trăiesc muzica, îi simt ritmul

pulsând şi dobândesc un plus de încredere şi bună dispoziţie atunci când le recunosc şi în alte interpretări.

Toate aceste activitati de antrenament muzical si emotional nu ar fi avut efectul scontat daca s-ar fi desfasurat numai in scoala si numai sub forma spectacolelor. Cele cateva minute de cantec in care copiii erau vedete , insemnau incredere in sine, cresterea stimei de sine si valorificarea experientelor emotionale acumulate pe parcursul intalnirilor pentru repetitii, deplasarilor si coportamentelor insusite in tot acest timp.

Familiile acestor copii, de multe ori responsabile pentru insuficienta inteligenta emotionala a copiilor, au fost antrenate prin activitatile comune si solicitate sa acorde aspectelor emotionale mai multa atentie, fiind atentionate cu privire la rolul pe care il au in evolutia emotionala a propriilor copii.

Valorificarea integrală a înclinaţiilor şi aptitudinilor muzicale, dezvoltarea deprinderilor ritmico-melodice ale fiecărui copil, în concordanţă cu posibilităţile de care dispune, transformarea activitatilor muzicale in activitati de cunoastere a trairilor proprii si a propriilor emotii si sentimente generate fie de muzica, fie de conjunctura in care se desfasurau aceste activitati muzicale, a constituit baza preocupărilor noastre pentru modelarea spiritului artistic al fiecăruia, pentru crearea gustului estetic, a dragostei faţă de muzică odata cu impartasirea bucuriei de a trai printre oameni, de a fi mai atenti fata de tot ce este in jurul lor si de a fi mai bine pregatiti pentru obstacolele pe care i le rezerva fiecaruia viata.

BIBLIOGRAFIE

BĂLAN,George - *Arta de a intelege muzica*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucuresti, 1970

BREAZUL, George - *Patrium Carmen*, Editura Scrisul Romanesc, Craiova, 1941

CIUREA, Rodica - *Particularitati psihologice ale limbajului muzical,* Conservatorul de Muzica Gh. Dima, Cluj Napoca, 1978

COMES, Liviu - *Educatia prin cantec* in revista Muzica vol III, Bucuresti, 1987

DELION, Pavel - *Educatia muzicala in etapa insusurii alfabetului muzical*, Iasi, 1975

ELIAS, Maurice, Tobias Steven, Friedlander, Brian - *Inteligenta emotionala in educatia copiilor*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2002

GOLEMAN, Daniel - *Inteligenta emotionala*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2001

IAMANDESCU, Ioan, Bradu - *Muzicoterapia receptiva*, Editura Infomedica, Bucureşti, 2004.

MENUHIN, Yehudin, CURTIS, V., Davies - *Muzica omului*, Editura muzicală, Bucureşti, 1994

ROCO, Mihaela - *Creativitate si inteligenta emotionala*, Editura Polirom., Iaşi, 2001.

SPIRIT NEOCLASIC ŞI EXPRESIE MODERNĂ ÎN *CONCERTO PER ARCHI* DE VIOREL MUNTEANU

Profesor drd. **Luminița Duțică**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

Concerto per archi de Viorel Munteanu, compus în anul 1993, reprezintă varianta orchestrală a *Cvartetului de coarde nr. 2* (lucrare prezentată în primă audiție în anul 1998 de către cvartetul *Voces*).

Lucrarea conține o „muzică de o adâncă expresivitate şi de o organicitate formală exemplară”[30], reliefând o anumită scriitură de rezonanță enesciană.

Varianta pentru orchestră de coarde, opțiune inspirată de predecesorii săi, compozitorii Ion Dumitrescu şi Paul Constantinescu (care, la rândul lor, au transformat cvartetul de coarde în concert pentru orchestră de coarde), reprezintă o reuşită materializare a intențiilor compozitorului de a lărgi aparatul orchestral şi paleta nuanțelor, de a exploata registrele extreme şi timbralitatea diversă a instrumentelor.

Acest gen îi conferă autorului posibilitatea reliefării la un grad ridicat a scriiturii heterofone, polifone libere sau imitative şi a facturii neoclasice, prin realizarea unui viu dialog între grupurile *concertino* şi *ripieni*. Dublajele compartimentelor instrumentale, tipurile de acompaniament mult mai evidențiate, *pizzicatele* deosebit de expresive ale contrabasului, *glissando*-ul sunt câteva dintre tehnicile folosite cu originalitate în acest concert.

Deşi lucrarea trasează o traiectorie sonoră de stil contemporan[31], din punct de vedere al formelor ea se declară apartenentă facturii neoclasice. Astfel, cele patru părți au următoarele arhitecturi: Partea I – **preludiu**[32], Partea a II-a – **sonată bitematică**, Partea a III-a – **lied variațional** şi Partea a IV-a – **rondo** (vezi anexa).

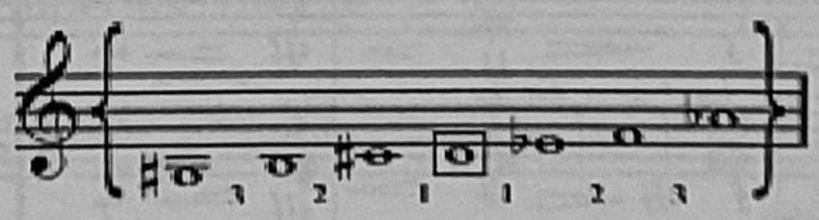
Întregul concert se interpretează fără pauze între secțiuni, ca un tot unitar.

Din punct de vedere **intonațional**, compozitorul porneşte de la un mod simetric de bază: **ton-semiton**. Structura acestuia îi înlesneşte autorului posibilități nenumărate de transformare prin adiționare de noi sunete, omisiuni şi creare de structuri modale cromatice, tipice muzicii bizantine sau lăutăreşti, ce acoperă, uneori, chiar totalul cromatic.

Modul-matcă este expus prin intermediul Temei 1/Partea I într-o structură de palindrom: 321-123, cu sprijin pe axa-sunet **re**, care îi conferă simetria. Variantele modului de bază vor creiona un tematism divers, contrastant din punct de vedere dinamic şi agogic, prelucrat în diferite sintaxe sonore: heterofonie, polifonie liberă sau imitativă, monodie acompaniată în isonuri şi omofonie.

Partea I – *Quasi moderato*, 4/4, se constituie într-o formă pentastrofică de **preludiu** (posibilă introducere a părții secunde), în care, prin procedee heterofone, polifone şi omofone, este prezentat modul de bază al întregului concert.

Schema modului



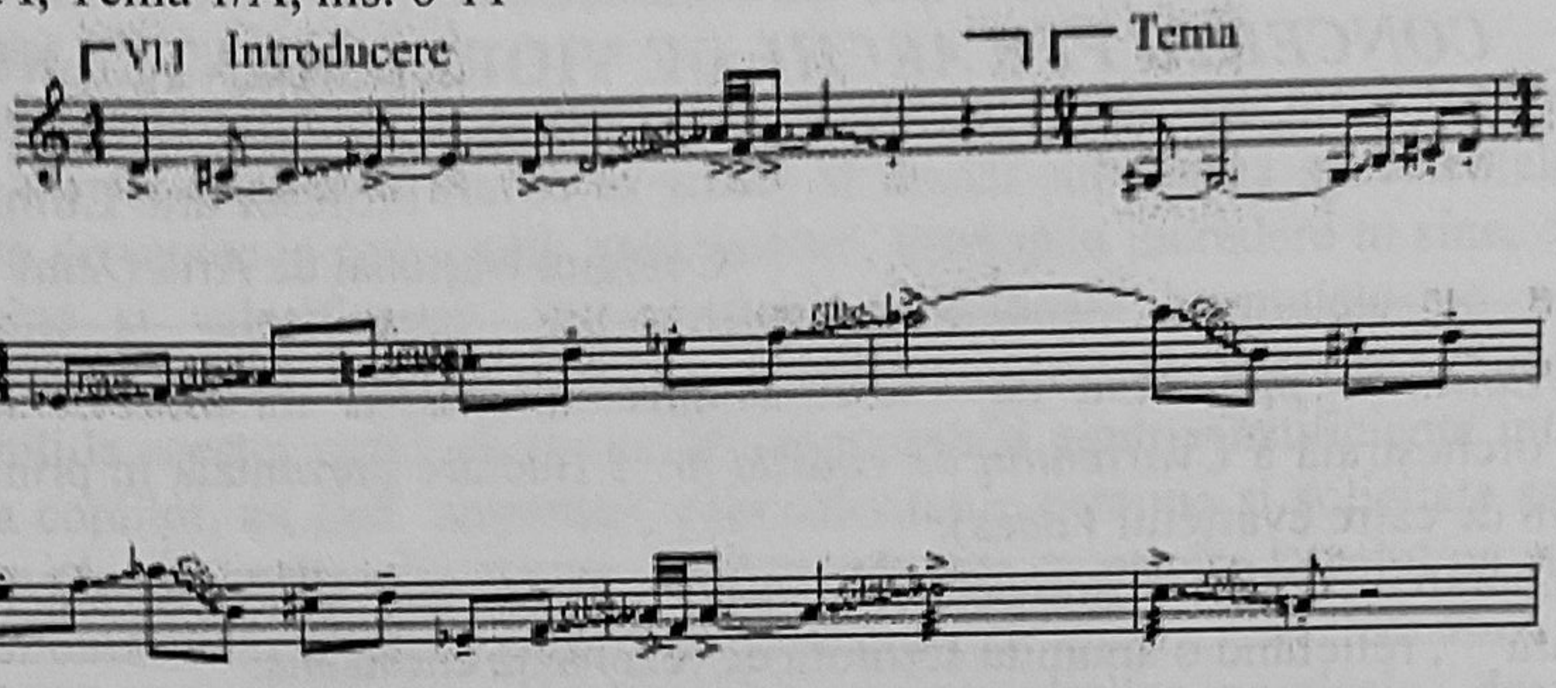
---

[30] Laura Vasiliu – *Coordonate ale temporalității şi spațialității în Cvartetul al II-lea de Viorel Munteamu*, în: *Studii de muzicologie*, Iaşi, Editura Artes, 2007, p. 122.

[31] Concepția arhitectonică a concertului se bazează pe **principiul secțiunii de aur**, atât la nivelul întregului (cunoscând punctul culminant în partea a III-a, patru măsuri înainte de reperul 5), cât şi al fiecărei secțiuni în parte.

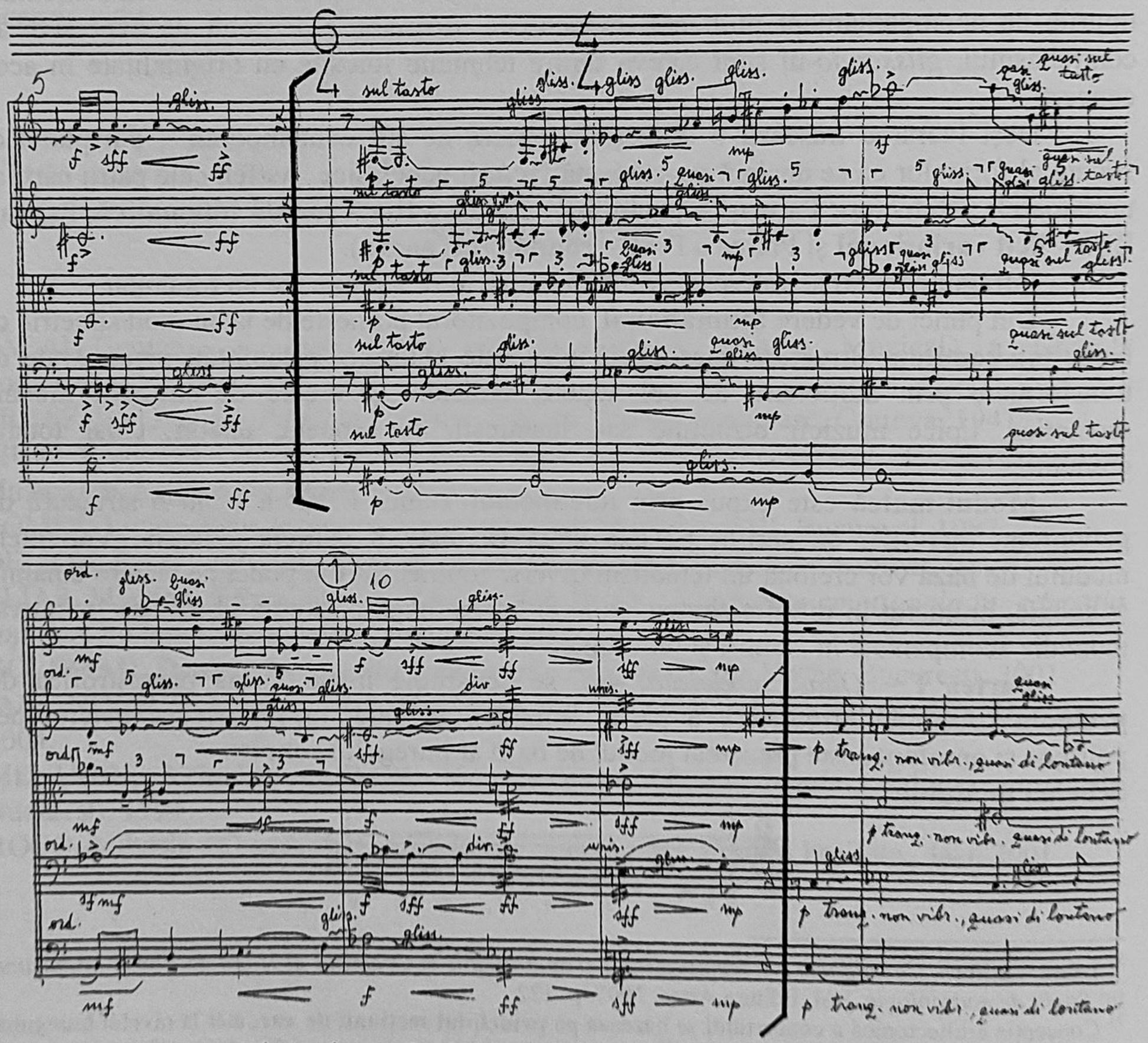
3 În opinia autorului, forma primei părți ar putea fi considerată o „sonată fără dezvoltare”.

Ex. 1, Partea I, Tema 1/A, ms. 6-11



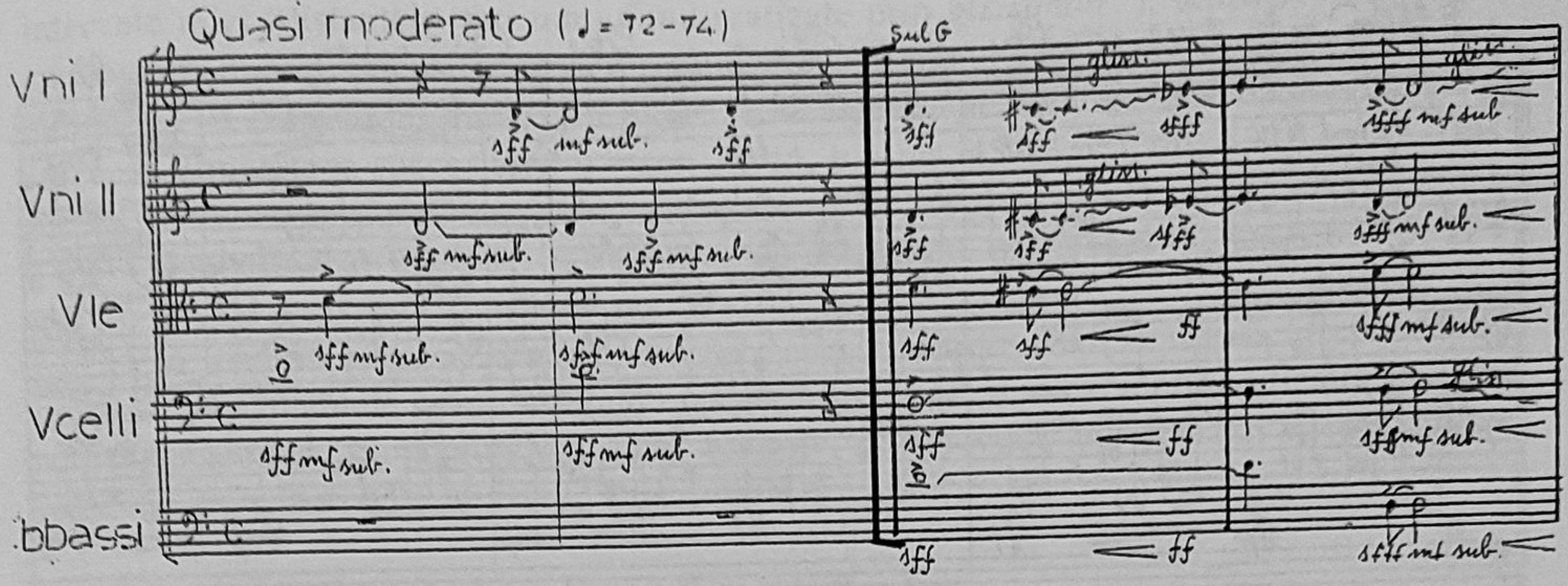
Spiritul bizantin este relevat pe deplin de inspirata heterofonie creată de compozitor, realizată prin desincronizări ale formulelor ritmice şi ale motivelor tematice, prin unduirile sonore desfăşurate în *glissandi sul tasto*, pe un ritm de factură *parlando-rubato*.

Ex. 2, Partea I, ms. 6-11



Prin contrast, inserţia motivului B.A.C.H variat, intonat de violinele I şi II (ms. 3-4), evocă atmosfera polifoniei preclasice.

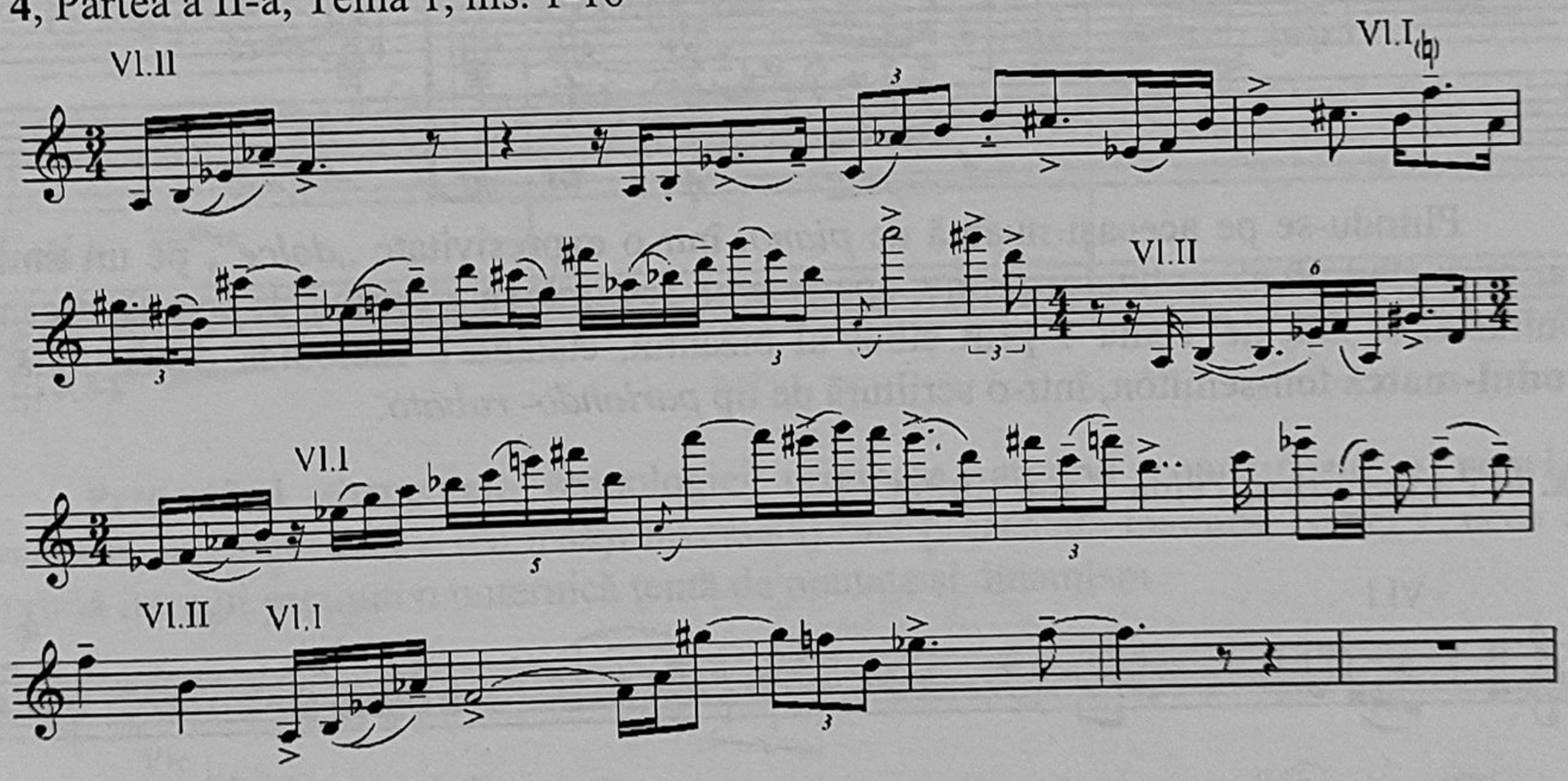
Ex. 3, Partea I, ms. 3-4



Partea a II-a – *Allegretto quasi animato*, 3/4, dezvoltă o formă clasică de **sonată bitematică**, în care, printr-un limbaj modal înglobat unei scriituri moderne şi uzând de principiul simetriei de oglindă, autorul construieşte cu măiestrie o repriză inversată (vezi ms. 105, violoncel).

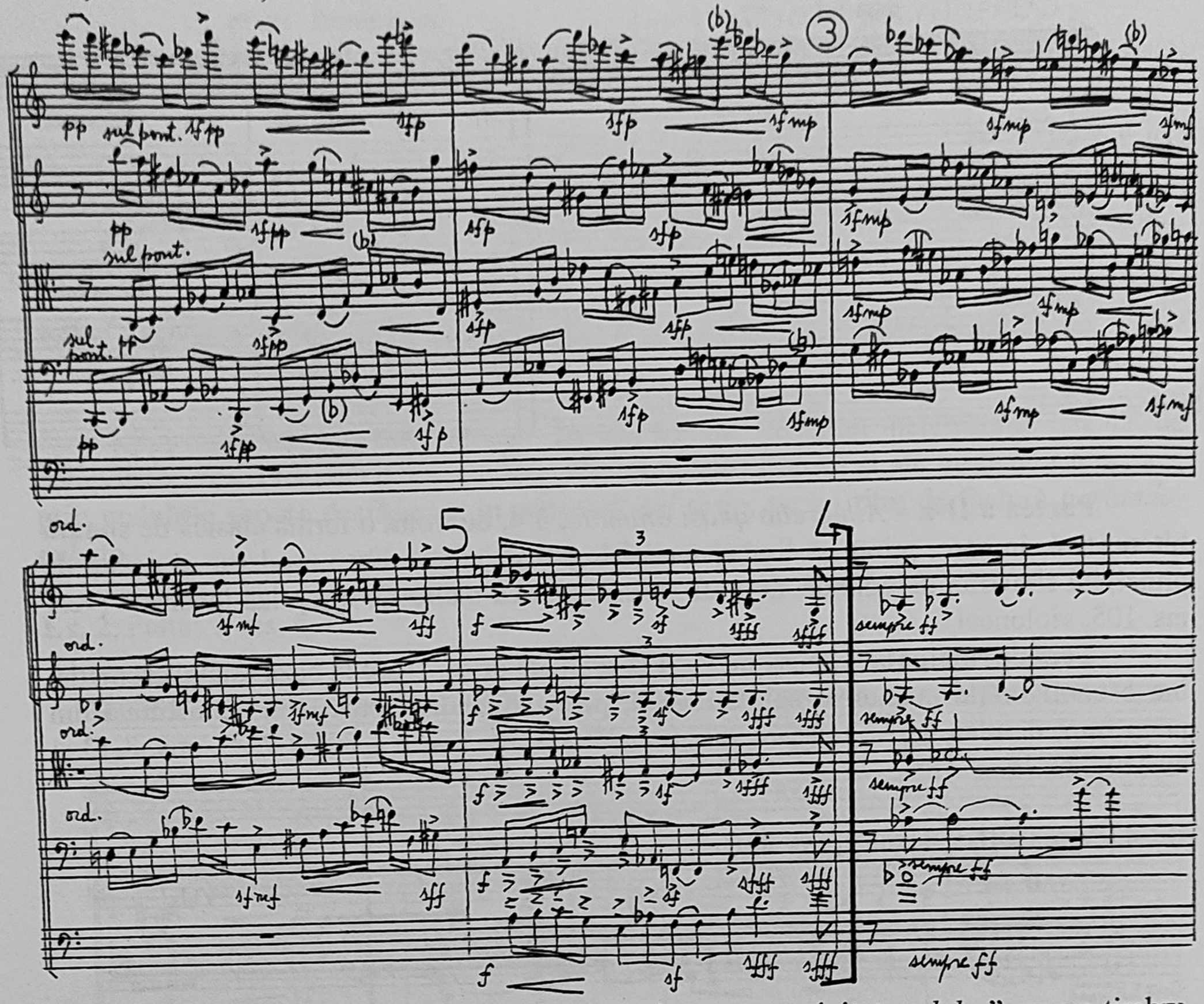
Tema principală (expusă de vl. II şi preluată de vl. I) are la bază totalul cromatic, într-o configurație melodică mai disonantă, pe un ritm divizionar, fiind constituită din patru fraze derulate într-o mişcare variațională: **a** – ms. 1-4, **b** – ms. 4-7, **c** – ms. 8-13 şi **av** – ms. 13-16.

Ex. 4, Partea a II-a, Tema 1, ms. 1-16



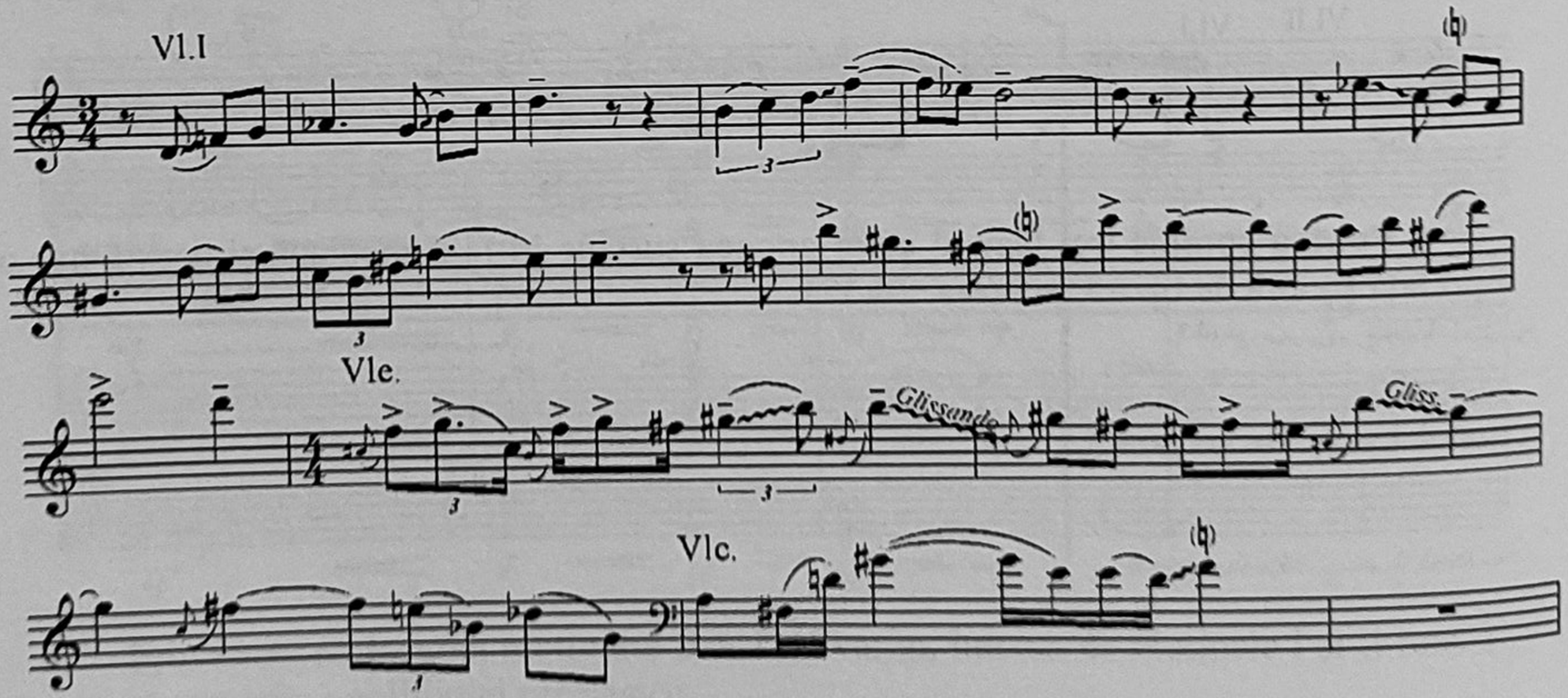
Puntea conține trei faze al căror apogeu survine în faza mediană şi constă într-o suprafață sonoră de tip textură (ms. 28-32).

Ex. 5, Partea a II-a, ms. 28-32



Pliindu-se pe aceeaşi nuanță de *piano*, într-o expresivitate „*dolce*", pe un timbru mai grav (*Sul G*) al violinelor prime, apare **tema secundară** a formei de sonată. Aceasta contrastează față de Tema 1 prin ethos-ul bizantin, etalând o melodică desfăşurată pe **modul-matcă** ton-semiton, într-o scriitură de tip *parlando- rubato*.

Ex. 6, Partea a II-a, Tema 2, ms. 39-56

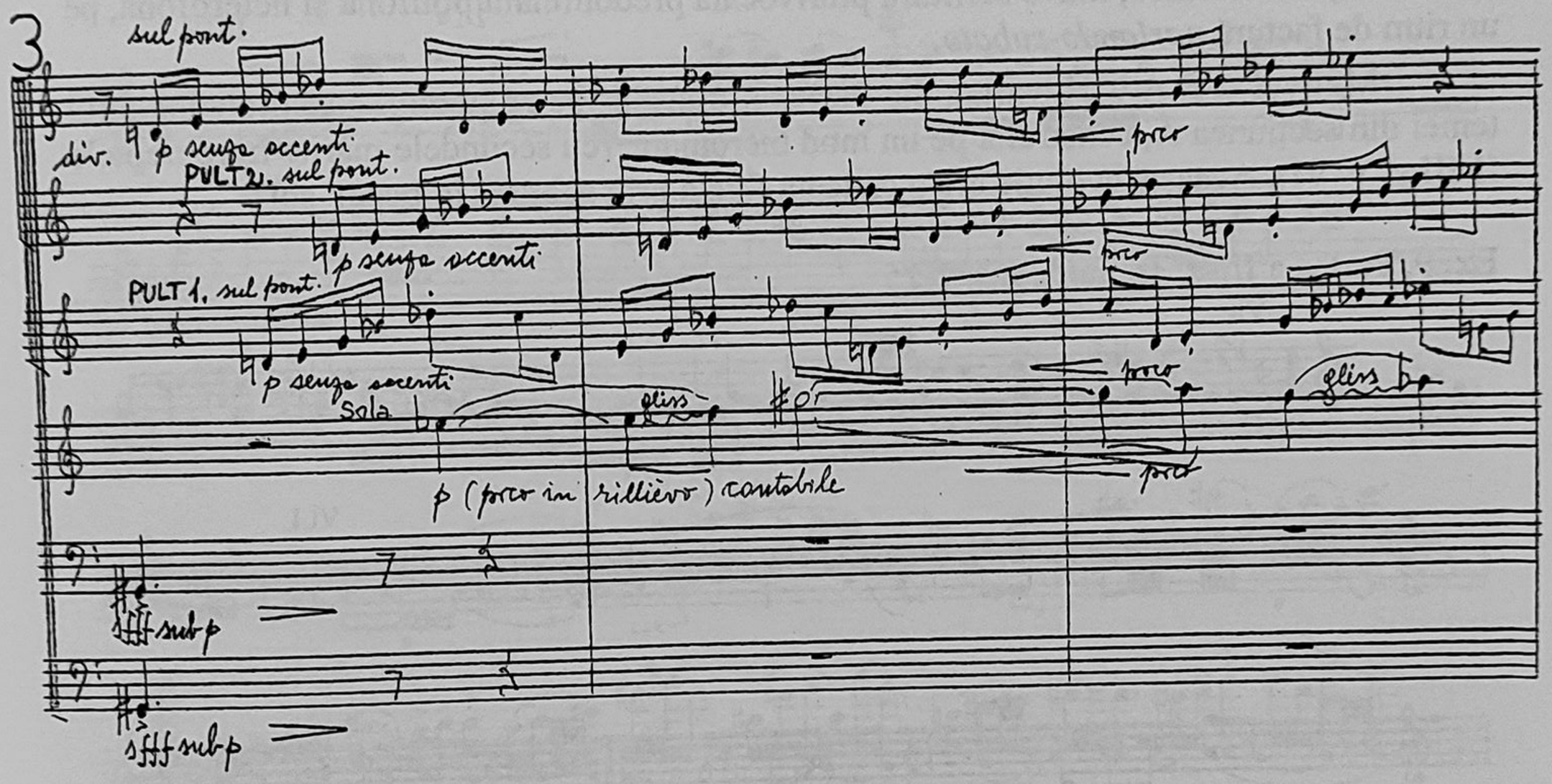


Caracterizată prin mişcarea „*un poco meno mosso*”, având un profil ondulat, cu intervale mici (distanţele mai mari fiind realizate prin *glissando*[33]), **tema secundară** va cunoaşte o maximă densificare a ritmului muzical, simultană cu evoluţia în *crescendo* extins, ce va culmina în *forte*. Din punct de vedere sintactic, această temă conţine patru fraze, în următoarea succesiune: **a** – ms. 39-44, **b** – ms. 45-48, **c** – ms. 49- 52 şi **d** – ms. 53-56.

Dezvoltarea (ms. 65-103) conţine, de asemenea, patru faze: **I** – ms. 65-75, **II** – ms. 76-86, **III** – ms. 87- 91 şi **IV** – ms. 92-103.

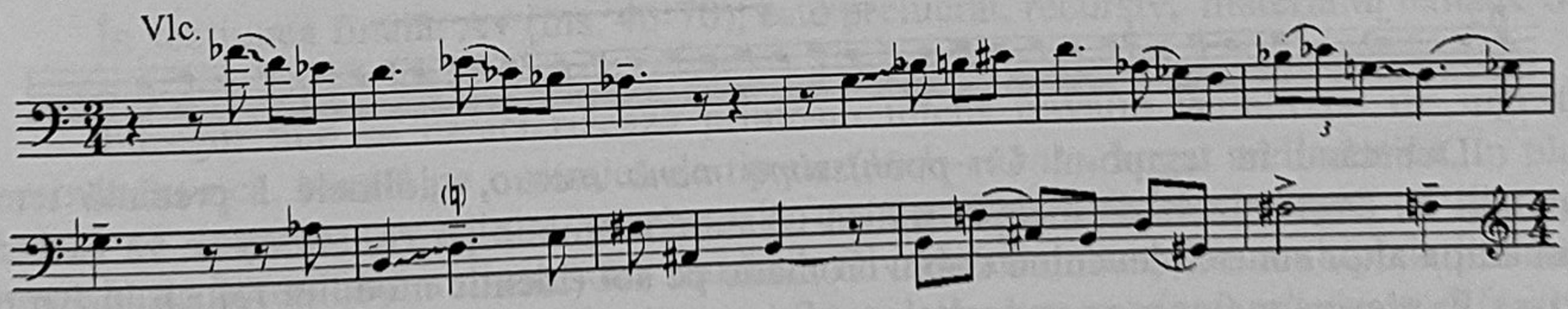
În cadrul acestei secţiuni, prelucrările tematice sunt realizate preponderent polifonic, fragmentele omofone fiind mai puţin frecvente. Un exemplu edificator în acest sens îl constituie momentul polifonic imitativ la trei voci, cu defazări metro-ritmice rezultate din simetria de translaţie a incipitului tematic.

Ex. 7, Partea a II-a, Dezvoltare-Faza a II-a, ms. 76-78

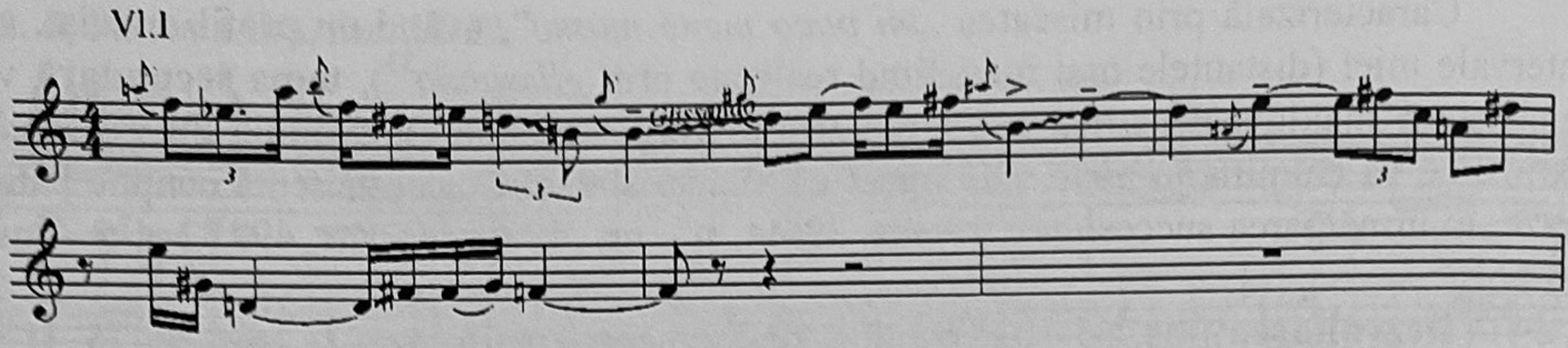


Permutând elementele cronologiei originare, autorul construieşte o **repriză inversată**, în care Tema 2 (ea însăşi inversată) este prezentată înaintea Temei 1, ceea ce imprimă întregii secţiuni o puternică tentă de noutate şi dinamism.

Ex. 8, Partea a II-a, Tema 2 inversată, ms. 104-119



[33] Intonarea melosului prin glisare este specifică părţilor lente ale concertului, realizate în manieră improvizatorică de tip *parlando-rubato*, degajând sonorităţi cu ethos bizantin.

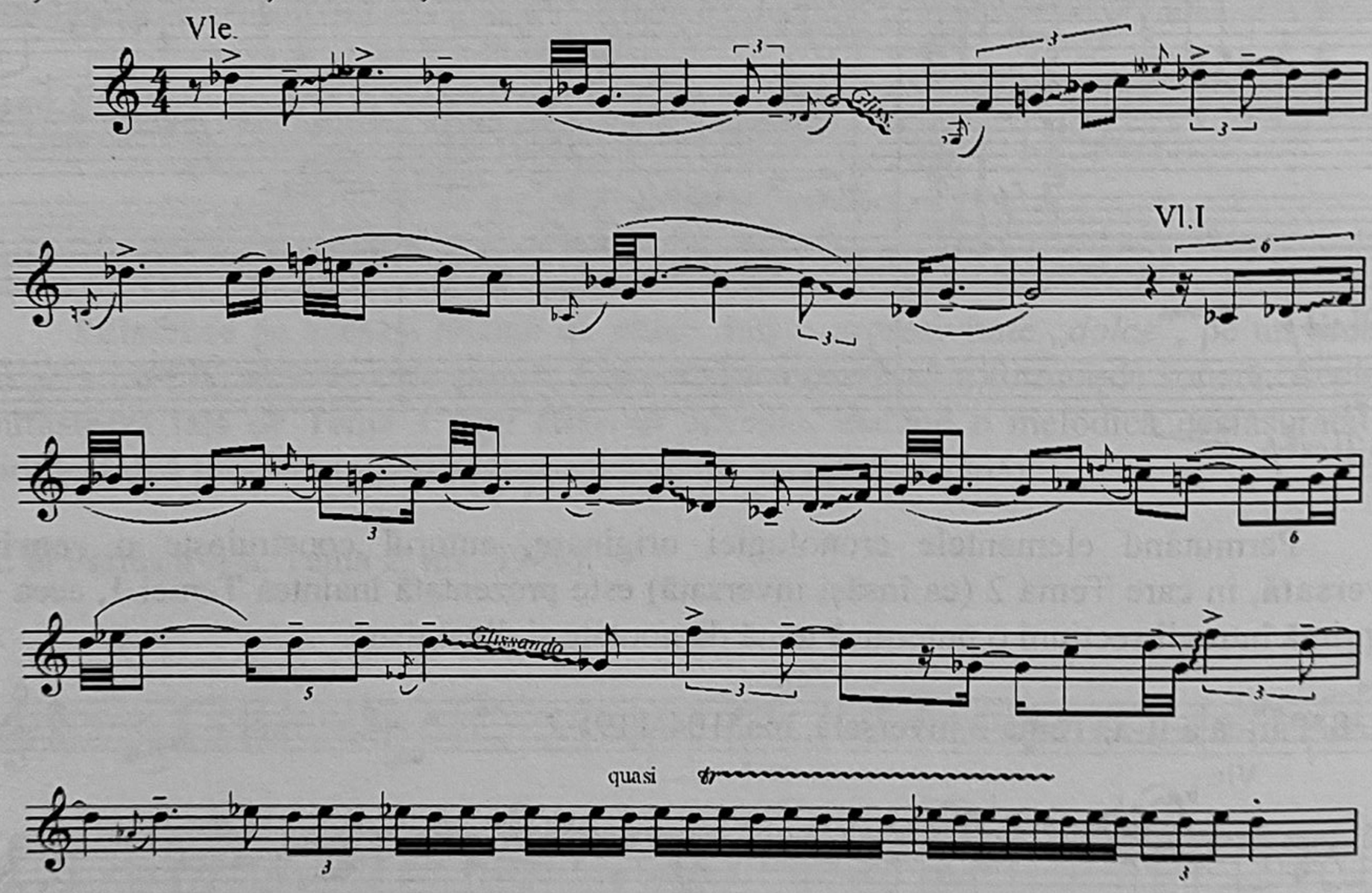


După reexpunerea Temei 1 (ms. 127-141), finalul celei de-a doua părți aduce o **Coda** în care se impune scriitura omofonă, paleta dinamică individualizată prin nuanțe extreme (*fff*, *sf*) intensificând dramatismul acestei secțiuni.

Legată prin *attacca subito*, **Partea a III-a** – *Adagio-rubato* – are o formă de **lied variațional** (ABCAv), fiind impregnată de spiritul muzicii enesciene prin evocarea unor stileme din *Sonata a III-a „în caracter popular românesc" pentru pian şi vioară.* Asemenea lui George Enescu, autorul realizează o melopee în modul de sorginte bizantină şi lăutărească, într-o scriitură plurivocală predominant polifonă şi heterofonă, pe un ritm de factură *parlando-rubato*.

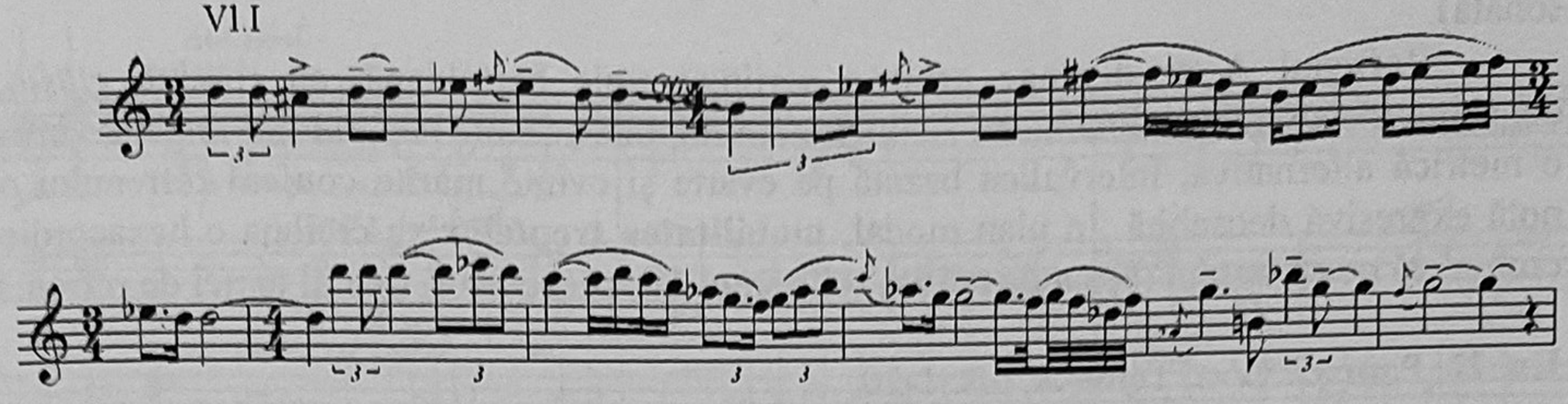
Motivul **α**/B.A.C.H. variat, din Partea I, transpus pe **re bemol**, constituie incipitul temei din secțiunea A, construită pe un mod bicromatic (cu secundele mărite între treptele II-III şi V-VI). Această evoluție are o cadență finală prin subton (**fa becar-sol**).

Ex. 9, Partea a III-a, Tema/A, ms. 1-15



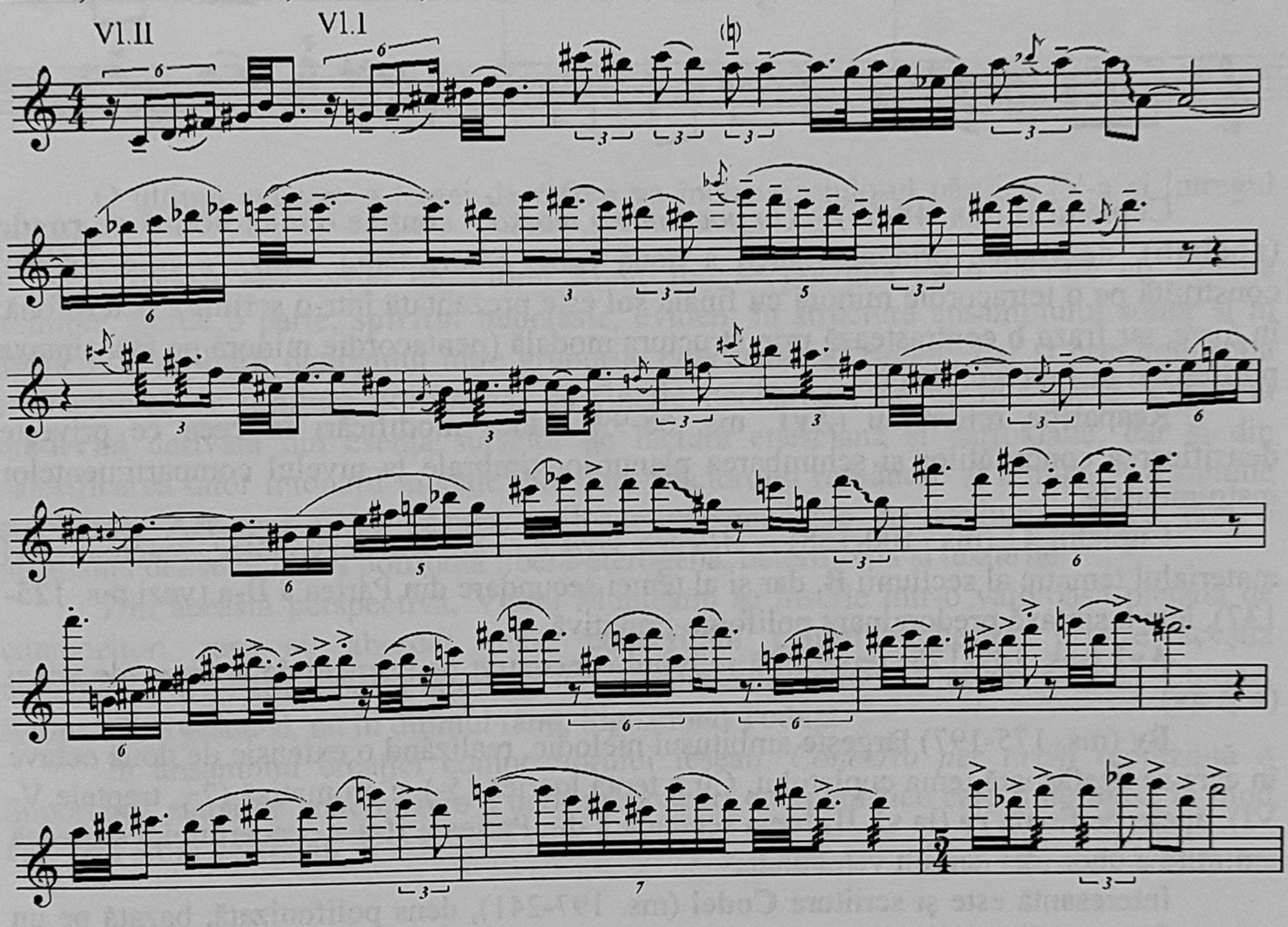
Debutând în tempo-ul *Un pochissimo meno mosso*, violinele I prezintă tema secțiunii **B**. Deşi frazele de început indică un mod cromatic pe **re**, acesta se va extinde prin adiția altor sunete, devenind dublu cromatic pe **sol** (identic modului folosit în Partea a II-a). Expresiva melopee se va încheia tot printr-o cadență cu subton (**fa-sol**).

Ex. 10, Partea a III-a, Tema/B, ms. 16-25



Secțiunea C (ms. 26-45), într-o scriitură predominant heterofonă, prezintă la vl. II solo (preluată apoi de vl. I solo) o temă derivată din **A**, în aceeaşi manieră de tratare, finalizând cu o maximă culminație dinamică (*sfff*).

Ex. 11, Partea a III-a, Tema/C, ms. 27-45



În secțiunea finală, **Av** (ms. 46-70), este prelucrat, recursiv, materialul tematic din **A**.

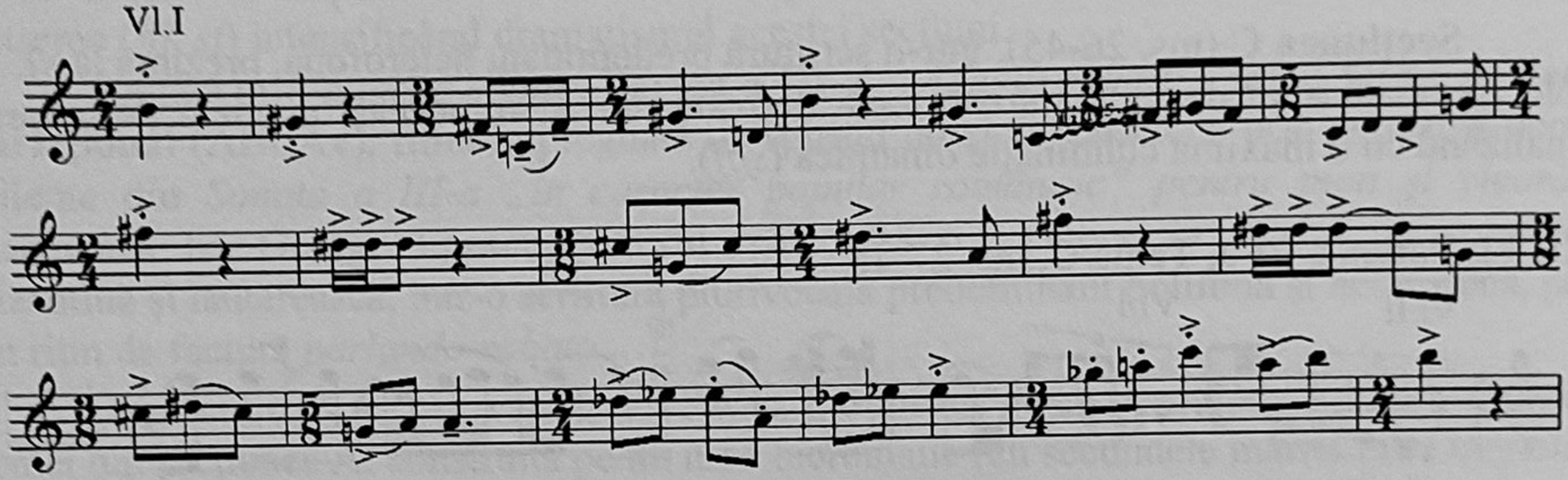
Întregul lied se caracterizează printr-un intens travaliu variațional de sugestie improvizato-ricã, bazată pe o ritmică de tip *parlando-rubato*, bogat melismatică. În plan vertical se impune o scriitură plurivocală cu densități diferite, în care se distinge dimensiunea heterofonă a discursului muzical. Diversitatea nuanțelor, multiplele indicații de tempo, de timbru (*glissandi*, *sul tasto*, flageolete, *con sordina*), *divisi* la diferitele instrumente, cucerirea registrului supraacut la violini I şi violoncel – sunt elemente de referință ale acestei părți.

Partea a IV-a – *Allegro assai* – se desfăşoară sub forma unui **rondo** (**ABAv1CAv2Bv+Coda**), în care refrenul (**A**) apare mereu variat, iar secțiunea **C** are rol

dezvoltător, prelucrând temele din **A**, **B** şi cea secundară din **Partea a II-a** (forma de sonată).

Refrenul **A** se distinge printr-o scriitură tipic bartókiană, cu ritmică *giusto*, degajând incisivitate şi dinamism. Asimetria, multiplele accente neperiodice angajate într-o metrică alternativă, intervalica bazată pe cvarte şi cvinte mărite conferă refrenului o notă expresivă deosebită. În plan modal, **mobilitatea treptelor** va creiona o hexacordie cromatică pe **re bemol** (secunda mărită **sol bemol-la**), prezentă în finalul temei de refren.

Ex. 12, Partea a IV-a, Tema/A, ms. 1-20



Cupletul **B** (ms. 48-67) – *Un poco meno mosso* – conține o microformă de **rondo** (**abababb**), dezvoltată prin alternarea a două fraze contrastante. Fraza **a** (ms. 48-49), construită pe o tetracordie minoră cu finala **sol** este prezentată într-o scriitură heterofonă, în *forte*, iar fraza **b** contrastează prin structura modală (pentacordie minoră pe **fa**), sintaxa polifonă şi nuanța *mp*, *dolce*.

Reapariția refrenului (**Av1**, ms. 68-99) aduce modificări în ceea ce priveşte densificarea sonorităților şi schimbarea planurilor timbrale la nivelul compartimentelor instrumentale.

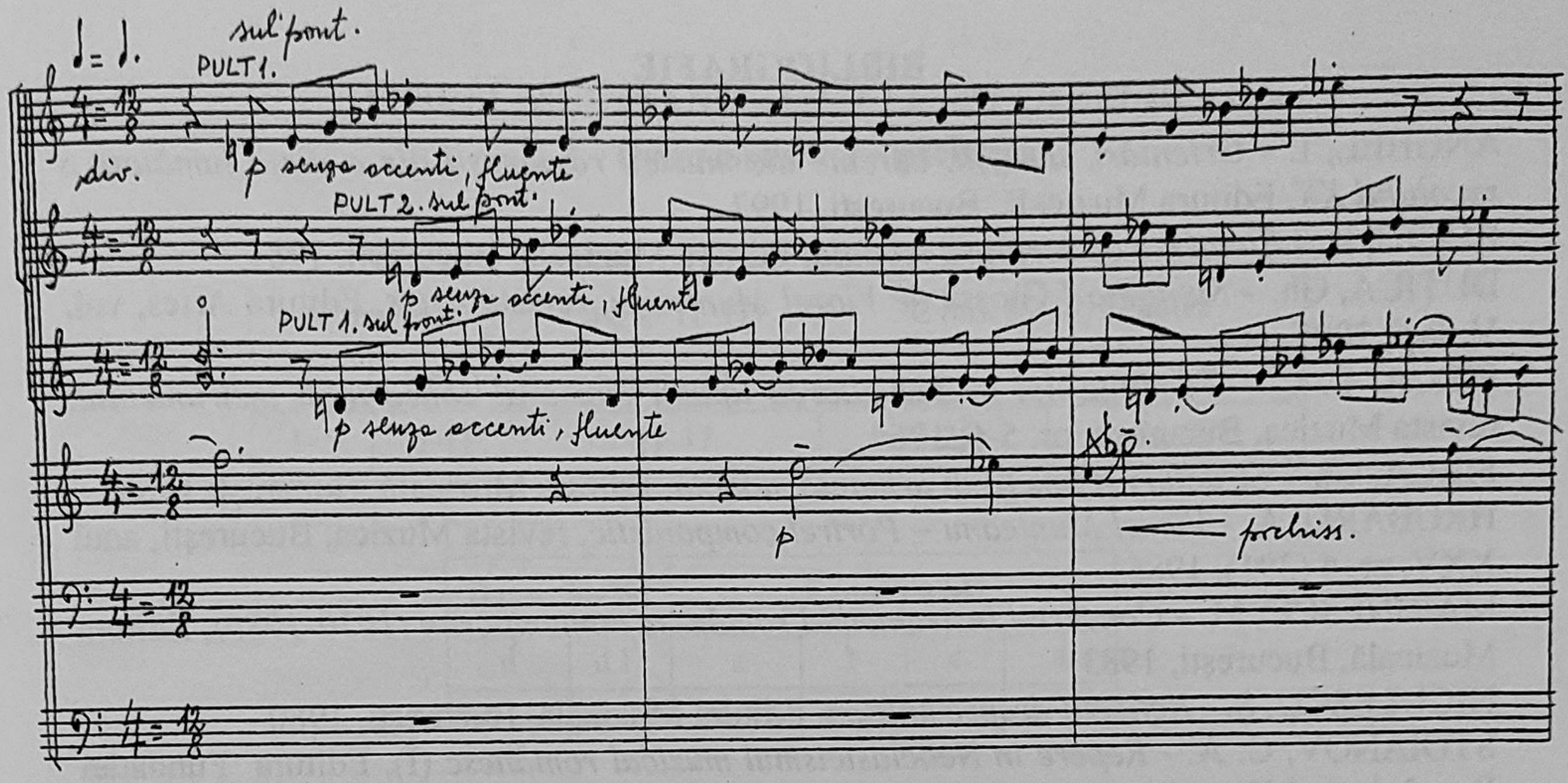
Cupletul **C** (ms. 100-158) – *Allegro vivace* – are rol dezvoltător, reactualizând materialul tematic al secțiunii **B**, dar şi al temei secundare din Partea a II-a (vezi ms. 125-137), într-o sintaxă predominant polifonic-imitativă.

Av2 (ms. 149-175) reprezintă refrenul concentrat pe primele două fraze ale temei (**a** şi **av**).

Bv (ms. 175-197) lărgeşte ambitusul melodic, realizând o extensie de două octave în care se desfăşoară tema cupletului. Cu o tentă locrică (5-) şi cromatică (2+, treptele V-VI), apare pe finala **re** (la vl. II) tema secundară din Partea a II-a a concertului, ca o vagă amintire a unor idei demult vehiculate.

Interesantă este şi scriitura **Codei** (ms. 197-241), dens polifonizată, bazată pe un *cantus firmus* al Temei/A din Partea I, intonată în supraacut de viole. Deasupra acesteia se țese, printr-o polifonie imitativă, o masă sonoră formată din repetarea izoritmic-izocronă a unei celule „rotative" (după cum o numeşte Gheorghe Firca), care se lărgeşte prin adiție periodică de noi sunete.

Ex. 13, Partea a IV-a, Coda, ms. 197-199



O ultimă evocare a temei de refren va încheia rondo-ul părții a IV-a şi întregul concert.

Concerto per archi de Viorel Munteanu se prezintă ca o lucrare cu valențe multiple: pe de o parte, **spiritul neoclasic**, evident în structura ansamblului sonor şi în maniera dezvoltării dialogului între grupurile *concertino* şi *ripieni*, dar şi prin concepția arhitectonică şi scriitura polifonică, de filiație neobarocă; pe de altă parte, **expresia modernă** derivată din esența surselor de factură enesciană şi bartókiană, dar şi din valorificarea unor intonații modale din sfera folclorului românesc şi a muzicii bizantine autohtone. Acestora li se adaugă mijloace personalizate de scriitură, dintre care o pregnanță deosebită o au polifonia liberă-eterogenă, heterofonia şi texturile.

Din această perspectivă, Viorel Munteanu se înscrie într-o valoroasă pleiadă de compozitori care au abordat genul concertului pentru orchestră, printre aceştia numărându-se: Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea, Mircea Chiriac, Remus Georgescu şi, nu în ultimul rând, Sigismund Toduță.

În ansamblul creației compozitorului ieşean, *Concerto per archi* reprezintă o importantă etapă de concretizare a unor preocupări componistice care îi definesc în mod elocvent stilul personal.

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, I. - *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1997

BUCIU, D. - *Elemente de scriitură modală*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981

DUŢICĂ, Gh. - *Simfonia I* Glossă *de Viorel Munteanu*, revista *Artes*, Editura Artes, vol. V, Iaşi, 2005

FIRCA, L. C. - *Tendinţe noi în dezvoltarea tipului clasic al concertului instrumental*, revista Muzica, Bucureşti, nr. 5-6, 1964

FIRCA, Gh. - *Structuri şi funcţii în armonia modală*, Editura Muzicală, Bucureşti 1988

HRUBARU, A. - *Viorel Munteanu – Portret componistic*, revista Muzica, Bucureşti, anul XXV, nr. 4 (391), 1985

MARINESCU, M. - *Concertul instrumental românesc contemporan (1950-1980)*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983

NICULESCU, Ş. - *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980

STOIANOV, C. A. - *Repere în Neoclasicismul muzical românesc* (I), Editura Fundaţiei România de Mâine, Bucureşti, 2000

STOIANOV, C. A. - *Neoclasicism muzical românesc. Secolul XX*, Editura Fundaţiei România de Mâine, Bucureşti, 2001

TIMARU, V. - *Compendiu de forme şi analize muzicale*, Braşov, Universitatea *Transilvania*, Facultatea de Muzică, 1997

VASILE, V. - *Glasurile Putnei de Viorel Munteanu*, revista Muzica, anul XXXII, nr. 6 (357), Bucureşti, 1982

VASILIU, L. - *Coordonate temporale şi spaţiale în Cvartetul al II-lea de Viorel Munteanu*, *Studii de muzicologie*, Editura Artes, Iaşi, 2007

VOICULESCU, D. - *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2005

VIOREL MUNTEANU – *CONCERTO PER ARCHI*

P. I – *Quasi moderato* – preludiu

A (ms. 1–11)		B (ms. 11–17)	C (ms. 18–29) / Puntea	
a	b (T_1)	b indiv. / T_2	Faza I	Faza II
1–5	6–11	11–17	18–26	26–29

D (ms. 30–39)		E (ms. 39–64)			
d	d 1	a	b	c	d
30–32	33–39	39–45	46–52	53–60	60–64

P. a II-a – *Allegretto, quasi animato* – formă de sonată

EXPOZIȚIA											
ms. 1–64											
T_1 (ms. 1–16)				PUNTEA (ms. 17–38)			T_2 (ms. 39–56)				Concluzie T_2 (ms. 57–64)
a	b	c	av	Faza I	Faza II	Faza III	a	b	c	d	
1–4	4–7	8–13	13–16	17–26(27)	27–32	33–38	39–44	45-48	49–52	53–56	
vni II	vni I	vni II, I	vni I								

DEZVOLTAREA			
ms. 65–103			
Faza I	**Faza II**	**Faza III / T_2**	**Faza IV**
65–75	76–86	87–91	92–103
		vni I → II	

REPRIZA INVERSATĂ										CODA
ms. 104–143										ms. 144–152
T_2 inv (ms. 104–119)				Concluzie / T_2 orig.	T_1 (ms. 127–141)					
a i	b i	c i	d i	ms. 119–126	a	b	c	av	d / lărg. ext.	
104–106	107–110	111–114	115–119		127–130	131–133	134–138	139–141	141–143	
vlc solo	vlc solo	vlc solo	vni I		vni I	vni I	vni I, II	vni I		

P. a III-a – *Adagio–rubato* – formă de lied variațional [A B C Av]

A / T (ms. 1–15)				**B / T** (ms. 16–25)			**C** (ms. 26–45) / **T deriv. din A**			
a	b	c	d	a	a_1	b	a	a_1	b	c
1–3	4–7	7–11	12–15	16–18	19–21	21–25	26–29	30–32	33–38	39–45

Av (ms. 46–70)				
a	b	c / T din C	dv	e
46–48	49–52	53–58	59–63	64–70

P. a IV-a – *Allegro* assai – formă de rondo [A B Av_1 C Av_2 Bv + Coda]

A (refren) (ms. 1–40)						TRANZIȚIE	**B** (cuplet) (ms. 48–67)					
T (ms. 1–20)			**Tv_1** (ms. 21–31)		**Tv_2** (ms. 32-40)							
a	av	b	av_1	b	av_2		a	b	a	b	a	b
1–8 vni I	9–16	17–20	21–27	28–32	32–40	40–47	48–49 vni I	50–54 vni I	54–55	56–59	60–62	63–67

Av_1 (ms. 68–99)						**C** (cuplet)[34] (ms. 100–158)				
Introducere						**C_1** (ms. 100–124) / **Tv din B**				
ms. 68–70	a	b	av_1	bv_1	av_2	c	cv_1	cv_2	cv_3	cv_4
	71–78(79)	80–84	85–90	91–95	95–99	100–104	105–108	109–112	113–116	117–124

	Tranziție	**Av_2 / concentrat**		
	ms. 138–148	ms. 149-175		
C_2 (ms. 125–138) / **T_2** din P. a II-a				
		a	av	av_1
		149–159	160–166	167–175

Bv (ms. 175–197)							**CODA** (ms. 197–241)		
							Faza I	Faza II	Faza III
a	b	a	b / **T_2** din PII	a	b	lărg. ext.	197–207	208–224	225–241
175–176	177–181	181–182	183–186	187–189	190–193	194–197	vla=T_1 din PI		T/A

[34] Conține tematismul părții a II-a și părții a IV-a (din **B**).

EVOLUȚIA TEMEI CU VARIAȚIUNI ÎN CREAȚIA BEETHOVENIANĂ
32 DE VARIAȚIUNI ÎN DO MINOR PENTRU PIAN

Profesor drd. **Ioana Enoiu-Pânzariu**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă* Iași

Un aport substanțial îl are Beethoven și în dezvoltarea formelor muzicale, respectiv a ***temei cu variațiuni***. În muzica preclasică a organiștilor germani, tema cu variațiuni era concepută ca un mijloc de repetare diversă a temei. La clasici devine un mijloc de redare a unor imagini diferențiate prin variate ornamentări.

Astfel, ceea ce era doar un mijloc de compoziție, devine gen muzical, ilustrat de numeroși compozitori din Baroc până în epoca contemporană, spicuim: J. S. Bach - *Variațiunile Goldberg*, 1731; W. A. Mozart - *Variațiuni pentru pian* K. W. 613, 1791; L. van Beethoven - *Variațiunile Diabelli*, 1823; Fr. Schubert - Cvintetul *Păstrăvul,*1819, mișcarea a patra, Cvartetul *Moartea și fata*, 1826, mișcarea a doua; F. Mendelssohn - *Variațiuni serioase,* 1841; Fr. Chopin - Variațiunile *Ci darem la mano*, 1827; R. Schumann - *Studii simfonice* pentru pian, 1834; Fr. Liszt - Variațiuni la *Weinen, Klagen...*, 1862; J. Brahms - *Variațiuni pe o temă de Haydn* pentru orchestră, 1873; P. I. Ceaikovski - *Variațiuni pe o temă rococo*, 1876; G. Fauré - *Temă și variațiuni pentru pian,* 1895; A. Schoenberg - *Temă cu variațiuni, Suita op.29,* 1926; A. Berg - *Douăsprezece variațiuni pe o temă originală*, pentru pian, 1908; C. Miculi - *Andante con variationi, op.18*; H. Ehrlich - *Variațiuni pentru pian pe o temă proprie*; M. Burada - *5 Variations sur un theme de Händel, op.5*.

Generic, vom încadra variațiunile în trei mari categorii: *Variațiuni ornamentale stricte* – care păstrează același număr de măsuri, forma, pilonii melodici și armonici, cadențele, metrul, tonalitatea, tempo-ul; *Variațiuni ornamentale libere* – care modifică dimensiunile temei prin amplificare sau concentrare, nu păstrează structura frazelor și planul armonic inițial al temei; *Variațiuni de caracter* – care schimbă considerabil tema prin modificări la nivelul tonalității, modului, expresiei, metrului, creând astfel un mare grad de contrast față de tema inițială, rezultând o transformare la nivelul caracterului acesteia.

Revenind la *tema cu variațiuni* din creația beethoveniană, putem afirma că acest gen muzical este prezent pe tot parcursul operei compozitorului. Beethoven extinde arcul lor expresiv, folosindu-le pentru a realiza nu numai aspecte și caractere diferite, ci și în scop dramaturgic. Variațiunile sale nu mai sunt tablouri separate, compozitorul realizează un lanț de imagini cu o legatură de conținut. El realizează marea *variațiune amplificatoare* prin extinderea și modificarea temei în funcție de imaginea dorită.

În creația beethoveniană se vor face distincții între *temă*, *gând* și *idei de bază* conform indicațiilor autorului însuși: „port în mine gândurile multă vreme, adesea foarte multă vreme chiar, până să le transcriu. Memoria îmi rămâne atât de fidelă, încât pot fi sigur că o temă pe care am conceput-o cândva nu o voi uita nici în ani de zile. Transform câte ceva, elimin și încerc ceva nou, până când tema mă mulțumește, atunci începe în

capul meu travaliul său în lărgime, îngustime, înălţime şi adâncime, iar cum sunt conştient de ceea ce vreau, ideea de bază nu mă părăseşte niciodată”[35].

Procedeul variațiunii apare în cunoscutele teme cu variațiuni, compuse separat sau incluse în sonate, cvartete sau simfonii.

În privința formei variaționale ce caracterizează anumite mişcări ale ciclului de sonată se observă faptul că Beethoven, pornind de la stadiul ornamental atinge dimensiunea variațiunii de caracter (în Sonatele pentru pian op. 26, op. 57, op. 109) prin prezența anumitor elemente variaționale în însăşi structura formei de sonată (expoziție, dezvoltare, repriză), sau în cadrul *Rondo*-ului sau al *Scherzo*-ului. Finalul ultimei sonate pentru pian, op. 111 - *Arietta con variazione* semnifică proiectarea transfigurată a unei idei muzicale în multiple ipostaze.

“Mai ales în ultimele (...) sonate de pian (...) se întâlnesc exemple caracteristice de teme cu variațiuni, (...). Muzica pare acum «plană», forând în adâncime prin juxtapunerea ipostazelor aceleiaşi entități muzicale, iar timpul înaintează în spirală”[36].

Temele sunt supuse unei tratări ce presupune dezmembrarea lor în fragmente, în motive constitutive, transformarea ritmică, melodică sau armonică, augumentarea, restrângerea sau eliminarea anumitor elemente. Dinamismul dezvoltării beethoveniene este generat cel mai frecvent de modulațiile la tonalităţi foarte îndepărtate, fapt ce creează o extremă tensiune, determinând specificul dramatic al întregului ansamblu.

Caracterizarea temei ca purtătoare a conținutului de idei este investită cu un sens mult mai complex, astfel încât vechea expresie ce denumea *temele* este abandonată, acestea devenind la Beethoven *idei muzicale*. Fiecare *idee* devine o ființă muzicală organizată, activă, cu un mod propriu de comportare.

„Se ştie că Beethoven nu a fost în primul rând un inventator de teme (...), ci mai curând creatorul unor adevărate morfeme muzicale. Acestea sunt temele care sub pana sa şi-au însuşit calitatea unor teme-idei”[37].

Prima *Temă cu variațiuni* pentru pian constituie şi prima lucrare a compozitorului, din 1783 intitulată *9 Variațiuni pe un marş de Dressler* în do minor op. 176, fiind urmată de *24 Variațiuni pe tema Vienni amore de Reghini* în Re Op. 177 (1790), *13 Variațiuni pe tema Es war einmal ein alter Mann de Dittersdorf* în La (1791). Dacă primul şi al treilea opus sunt compuse în anul 1783 şi, respectiv, în 1791, despre variațiunile pe tema Reghini trebuie să arătăm că nu se ştie precis dacă au fost compuse în anul 1790.

În orice caz, toate aceste trei creații au fost definitivate înaintea lecțiilor de contrapunct pe care le-a luat Beethoven cu Albrechtsberger, care i-a modificat concepția despre compoziție, ceea ce se vede chiar la prima parcurgere a partiturii.

Variațiunile pe un marş de Dressler au caracter ornamental şi ne apar în maniera timpului, cu mici abateri de la monodia acompaniată, de tipul celor mozartiene.

Observăm diferențierea notată pe partitură a modurilor de cânt (de atac), adică *legato*, *non legato, portato, staccato*, tehnica de terțe, sexte şi octave duble la ambele mâini, cât şi contrastul dinamic *piano-forte* şi *forte-piano* în succesiune imediată, precum şi un evantai bogat de nuanțe, schimbarea *tempo*-ului ca mijloc expresiv, prin fluctuația de la o secțiune la alta şi chiar în cadrul unei singure secțiuni ale acestor prime serii de variațiuni compuse de Beethoven.

---

[35] Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit,* Laaber Verlag Laaber, Viena/Leipzig, 1987, vol. I, p. 61.

[36] L., Combarieu, *Une histoire de la musique,* Presse universitaire de France, 1949, vol. II, p. 622.

[37] Ghe., Firca, *Analiza muzicală şi posibilitatea unei noi lecturi a creației lui Beethoven,* rev. *Muzica* nr. 5, 1971, p. 2.

Apariția unor elemente concertistice de virtuozitate, precum saltul de la un registru la altul pe acorduri placate la ambele mâini, pasaje în durate mici, experimentarea unor anumite efecte expresive la pian: *tenutto* adus chiar de mai multe ori într-o singură frază, *callando e rallentando*, precum și tendința diversificării expresive prin modul de cânt, dau un nou conținut noțiunii de tehnică pianistică, sugerându-ne că aceasta înseamnă elementele de mişcare pianistică şi elementele de expresivitate, de culoare,de tuşeu.

Toate acestea dovedesc că Beethoven începuse încă în jurul anului 1790 experiențele sale în domeniul pianului, căutând alte resurse tehnice şi expresive decât se obişnuia în muzica vieneză a predecesorilor şi contemporanilor săi.

Între anii 1795 – 1802, Beethoven compune 13 cicluri de variațiuni pentru pian, dezvoltate pe teme minore de Paisiello, Haibel, Wranitzky, Peter Winter, Antonio Salieri, Franz Xaver, Süsmazr, Grétrz, sau pe o temă proprie, luată dintr-un (Ich hab ein Kleines Hüttenür) în Sib Major, op. 192 din 1794 şi 6 Variațiuni uşoare în Fa Major, op. 183 din 1799. În acestea din urmă se evidențiază trăsăturile caracteristice perioadei a doua de creație, când toate mijloacele compoziției şi ale pianisticii se află într-un desăvârşit echilibru.

Variațiunile op. 34 au fost compuse împreună cu *Variațiunile op. 35*, în anul 1802. Beethoven le aprecia, considerând că abia acum temele proprii i-au dat libertatea deplinei exprimări, ceea ce s-a profilat şi prin Sonata op.26 pentru pian: „Variațiunile sunt tratate într-un mod cu totul nou, fiecare deosebit (...). Alții spun că am idei noi, în timp ce eu însumi nu-mi dau seama de aceasta; acum trebuie să vă asigur că ambele lucrări le-am scris într-o manieră cu desăvârşire nouă”[38].

Variatiunile *Eroica* sunt o culme a geniului Beethovenian. Compozitorul le ataşează în finalul din simfonia *Eroica*, pentru a le pune în valuare. Descoperim faptul că Beethoven a tratat de patru ori un simplu dans popular: în anul 1795 *Contradansurile* pentru pian, în 1801 Baletul *Făpturile lui Prometeu*, în 1802 *Variațiunile pentru pian* op. 35, în 1804 Finalul *Eroicei*. Prima dată a tratat cântecul maghiar pentru balul anual al artiştilor din Viena, unde, probabil a fost executat de o formație instrumentală oarecare. Stilizându-1 pentru pian, a găsit ca bază de acompaniament al cântecului o temă proprie, caracteristică stilului său componistic prin concizia şi dinamismul ei interior, prin pregnanța ei ritmică şi tehnica dezvoltătoare. Astfel a dat-o pianului, cerându-i acestuia ceea ce nu se încercase încă pe claviatură. Dar nici pianul nu a satisfăcut ampla reprezentare sonoră pe care a putut-o genera tema proprie, astfel că, trecând-o la orchestră în variațiunile din *Simfonia a III*-a, i-a desăvârşit expresivitate.

Scrise în 1806, valoroasele ***32 de Variațiuni*** în do minor, se remarcă printr-o originală gândire componistică. Cam pe când a compus-o, Beethoven scria: “este ştiut de mult că cei mai mari pianişti au fost în acelaşi timp şi cei mai mari compozitori, dar cum cântau ei? Nu ca pianiştii de azi, care aleargă în sus şi în jos pe claviatură, cu pasajele dinainte studiate - fuş – fuş – fuş - ce înseamnă asta? Nimic! Adevărații virtuozi ai pianului redau prin cântul lor ceva coerent, ceva desăvârşit”[39].

Cântecul coerent, desăvârşit şi arta improvizatorică cerute de marele compositor ca să ateste un pianist complex, se află în *32 de Variațiuni* pe o temă proprie în do minor.

Din primul acord, în virtutea rezonanței naturale, a vibrației pianistice din octava mică, răsună tema melodică ca o concentrare a vibrațiilor din bas: cu altă culoare, la alt instrument. Relațiile armonice sunt: I (do), I-V; I7-IV; IV-I6/4; IV-IV-V-I. Ele construiesc fraza tematică în virtutea ritmului binar fundamental. Intensitatea,

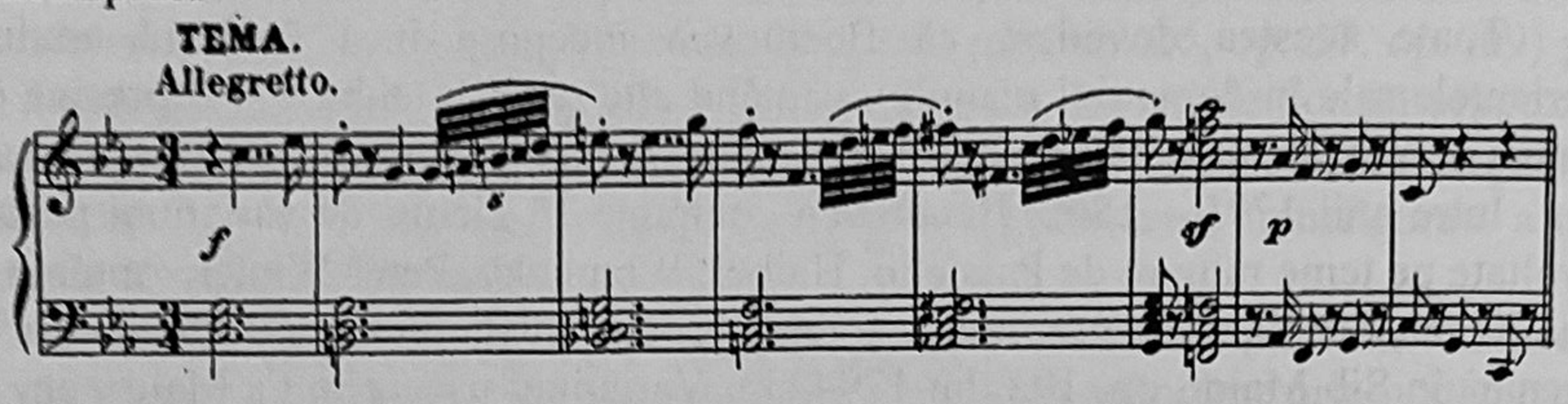
---

[38] Apud Ad. Berhh. Marx-Beethoven-s Leben und Scîhiffern-Berlin 1902.
[39] A., Alşvang, *Beethoven*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1961, p. 273-274.

dramatizarea (implicit prin tempo) se face în virtutea tensionării armonice şi a schimbării accentului dramatic între consonanţă şi disonanţă.

Deci tema monostrofică (de 8 măs.),ex. 1, ce stă la baza procedeelor variaţionale, e constituită din secvenţarea unui motiv cu ritm dublu punctat şi a celulei sale secunde, desfăşurată pe başi acordici cromatici (do-si-la-sol) pe parcursul perioadei muzicale.

Exemplul1



Toate ipostazele variaţionale sunt un *veşnic dialog*, o trecere a rolului principal de la o mână la alta, între armonie şi melodie. Pe acest *joc* necontenit, care în partitură şi în redarea vie a formei se produce de 64 de ori, se expun toate formulele variaţionale, ritmice, dinamice şi agogice.

Se evidenţiază deci, pe parcursul lucrării mai multe tipuri de variaţiuni, respectiv:

- *variaţiuni ritmice,* în care predomină o anumită formulă ritmică, în variaţiunile IV,VI, se impregnează un caracter robust, echilibrat datorat formulelor de triloleţi; în var. X-XI tema apare în sincope pe o figuraţie armonică de treizecidoimi; var. XV ritmul de sincope e ilustrat de un mers în octave din registrul mediu; var. XVIII surprinde prin pasaje strălucitoare de gamă ascendentă pe întindere de două octave în formule excepţionale de sextoleţi şi septoleţi; în var. XX- XXI apare tema în sincope duble de acorduri pe sextolete de şaisprezecimi.

- *variaţiuni poliritmice,* în care se îmbină formulele de tip binar cu cele de tip ternar, regăsim astfel de asocieri în var. IX şi var. XVI.

- *variaţiuni armonice*, în care tema apare într-o altă ipostază armonică faţă de cea iniţială, var. XII surprinde prin trecerea la omonima majora – Do Major şi var. XVII când are loc revenirea la tonalitatea iniţială – do minor.

- *variaţiuni de scriitură*, în care tema apare modificată printr-o tehnică contrapunctică, precum imitaţia, *fugato,* diferit faţă de structura temei iniţiale, avem imitaţie de octave în var. XXII şi mers imitativ de terţe în var. XXVIII.

- *variaţiuni de registru,* în var. XII tema apare în registrul grav

- *variaţiuni agogice*, în care se modifică *tempo*-ul regăsim în var. XXV, unde şi indicaţia *leggiermente* sugerează o redare mai cursivă.

- *variaţiuni de atac*, sunt prezente în var. V, unde se îmbină maniera de atac *staccato* cu cel de *legato*; var. XIV în care tema e *legato* iar acompaniamentul se realizează în terţe *staccate*; var. XXIV sugerează *sempre staccato* pe formule de trioleţi; var. XXVI surprinde prinntr-o alternanţă mai rar întalnită, respectiv *portato* pe octave şi *staccato* în terţe, tema aflandu-se în maniera de atac a celei din urmă.

- *variaţiuni simplificatoare,* în care tema apare esenţializată, redusă la pilonii săi melodici şi armonici, în var. XIII şi var. XXVIII.

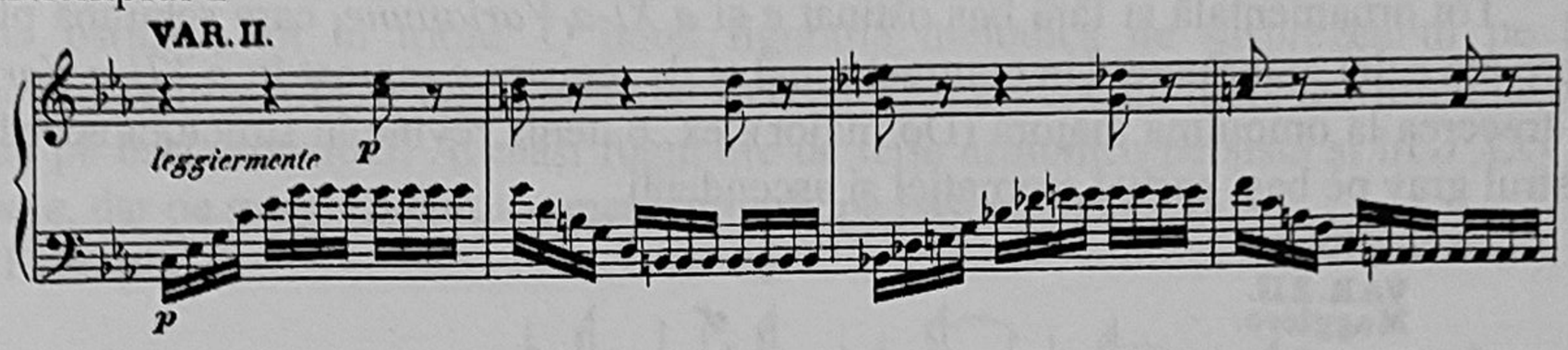
- *variaţiuni de caracter*, var. VII- VIII surpind printr-o expresie cantabilă, lirică, var. XV are încă de la început indicaţia de *dolc;,* var. XIX prezintă contraste dinamice *f – p*; var. XXIII aduce o atmosferă misterioasă, interiorizată, în *pp*; var. XXIX impune un sunet amplu, hotarât prin indicaţia de *ff*; var. XXX este în *pp* pe o acordică de pătrimi egale ce creează tensiune şi mister, având rolul de a pregăti punctul culminant al lucrării.

Variaţiunile XXXI - XXXIII reprezintă încununarea şi îmbinarea procedeelor variaţionale enunţate anterior. Se readuc fragmente din variaţiunile precedente, culminând

în ultima variațiune, ce are rol de *Codă*, încheind această minunată lucrare într-o atmosferă strălucitoare şi plină de virtuozitate instrumentală.

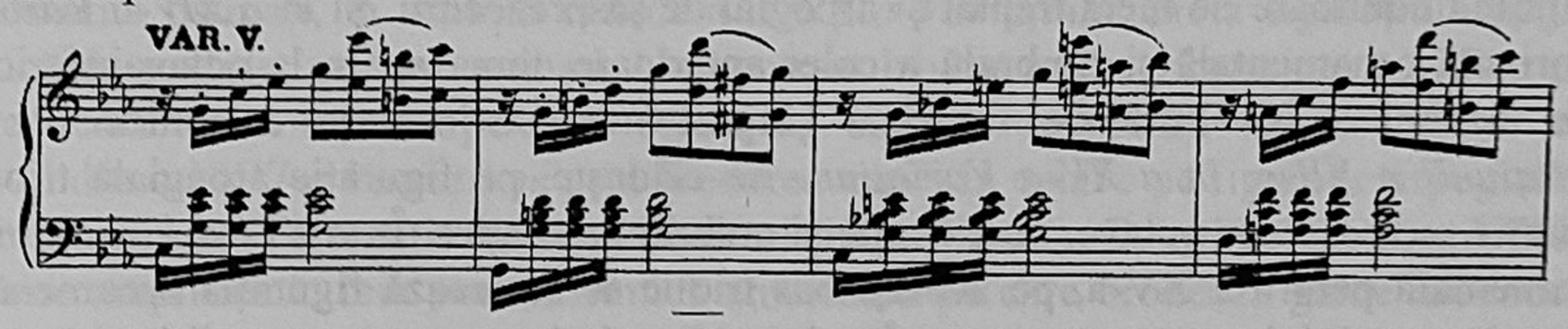
În *Variațiunea I,* ornamentală, pe acordica cromatică din registrul mediu, se brodează figurații arpegiale de şaisprezecimi pe două octave, cu note repetate şi aspect de *toccată*. Totodată, variațiunea e clădită pe bas ostinat, figurația melodică fiind gravată pe tetracordul cromatic descendent (do-sol). În *a II-a Variațiune* se schimbă planurile sonore (ex. 2), regăsim contrapunctul dublu, succesiunile arpegiale de şasprezecimi din bas având suportul acordic al mâinii drepte.

Exemplul 2



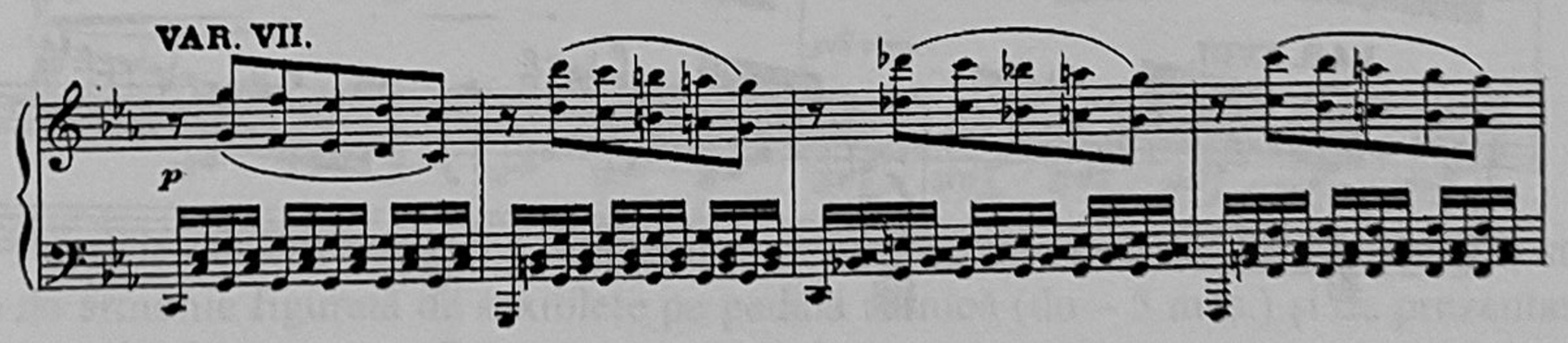
Variațiunea a III-a sintetizează cele două variațiuni anterioare, cumulând desfăşurările arpegiale de şaisprezecimi la ambele mâini, păstrându-se basul cromatic ostinat. *Variațiunea a IV-a* e ornamentală şi realizată tot pe bas ostinat, având figurație arpegială cu formule triolice ostinate, iar în *Variațiunea a V-a*, ornamentală, se regăseşte inversarea celulei x-y a motivului α, ex. 3, ce va fi secvențată pe armonie figurată.

Exemplul 3



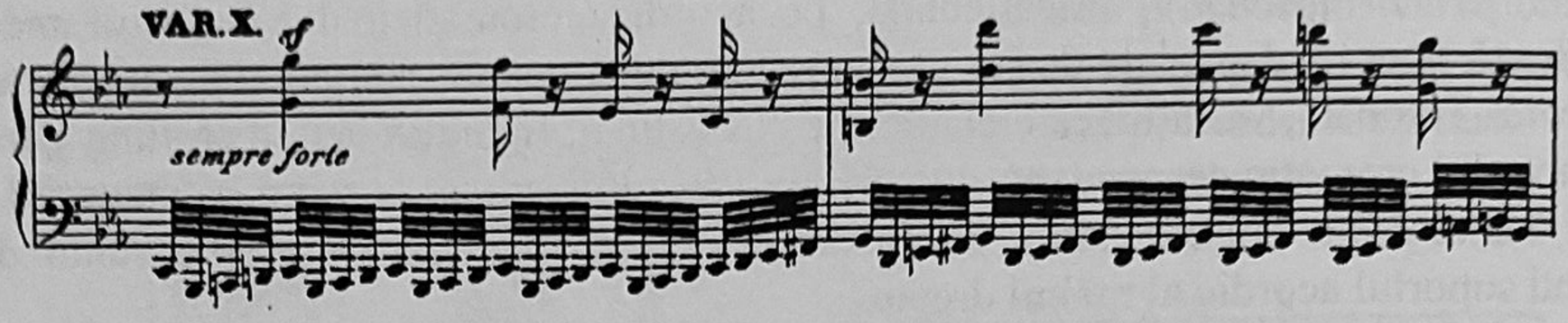
Tot ornamentală şi pe bas ostinat e şi *a VI-a Variațiune*, cumulând la ambele mâini figurația arpegială triolică. Cu caracter cantabil, în *Variațiunea a VII-a* se secvențează pentacordul tematic, acum descendent, ex. 4, al temei pe figurația armonică de şaisprezecimi.

Exemplul 4



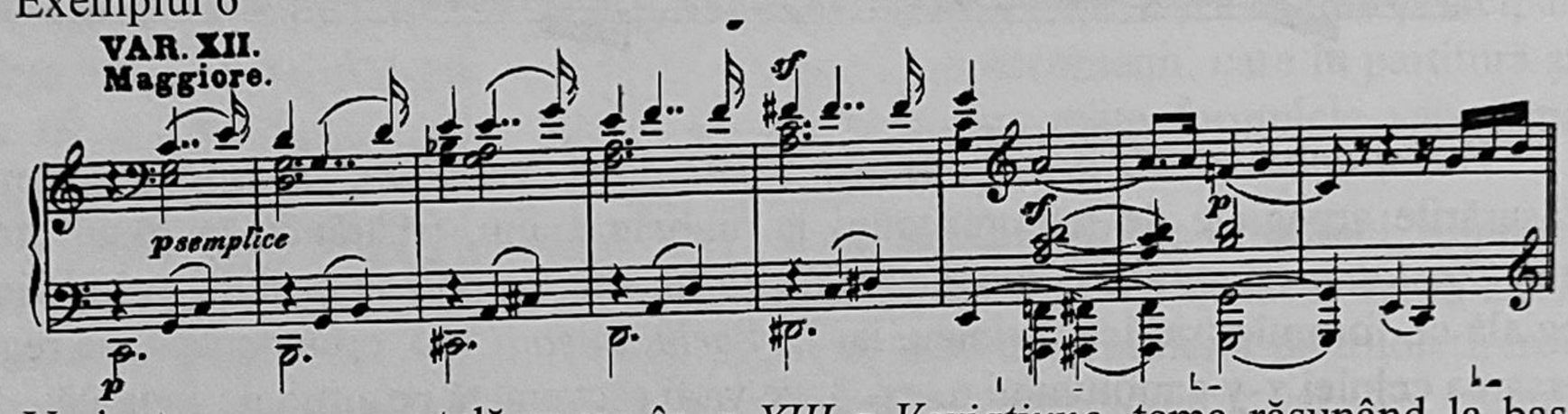
A VIII-a Variațiune, e varianta ornamentală pentru a VII-a, pastrând la ambele voci armonia figurată de şaisprezecimi. *A IX-a Variațiune* aduce un nou contrast ritmic, de data aceasta prin figurația de sextolet, gravată pe cea a basului ostinat de şasprezecimi, rezultând figurații poliritmice. Alt contrast ritmic apare şi în *Variațiunea a X-a* prin figurația melodică de treizecidoimi (dar fără bas ostinat), ce susține secvențările tetracordului inițial variat, ex. 5.

Exemplul 5



Tot ornamentală şi fără bas ostinat e şi *a XI-a Variaţiune*, care schimbă planurile sonore ale celei anterioare. Un contrast tonal şi de registru e marcat în *a XII-a Variaţiune* prin trecerea la omonima majoră (Do major), ex. 6, tema revine în structura acordică din registrul grav pe başi parţial cromatici şi ascendenţi.

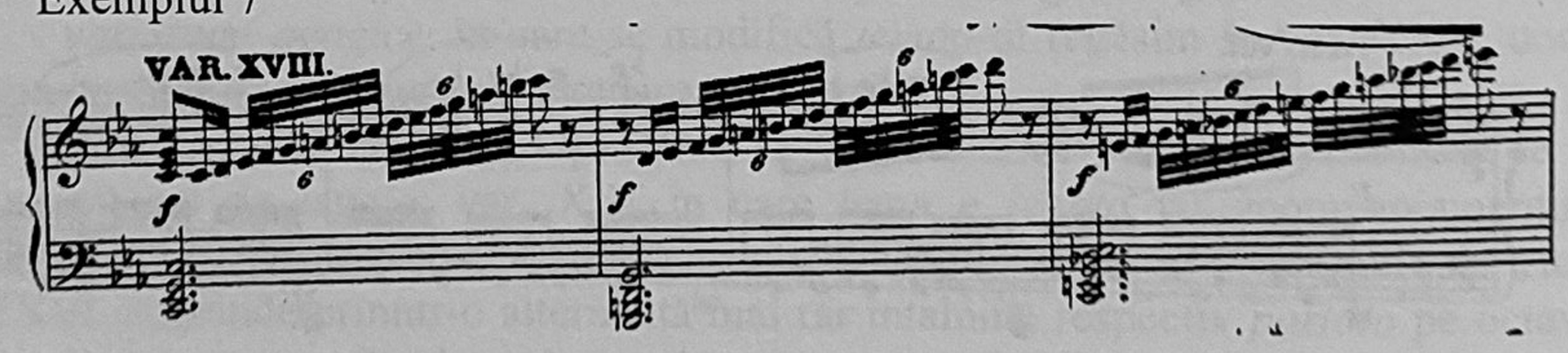
Exemplul 6



Varianta sa ornamentală apare în *a XIII-a Variaţiune*, tema răsunând la bas cu figuraţie unduitoare de mers treptat şi arpegial de şasprezecimi. Şi în *a XIV-a Variaţiune*, o variantă ornamentală şi timbrală a celei anterioare, tema apare la octavainferioară în terţe armonice, învăluită de figuraţie şerpuitoare, tot în terţe armonice. Pe basul *Variaţiunii a XII-a, în a XV-a Variaţiune* se clădeşte, pe figuraţie arpegială triolică, o figuraţie melodică de octave, cu sincope şi unduiri cromatice. În *a XVI-a Variaţiune,* una ornamentală pentru a XV-a, pe acelaşi bas triolic se recreează figuraţia ornamentală cu ajutorul mersului de octave cu contratimpi, configurându-se momente poliritmice.

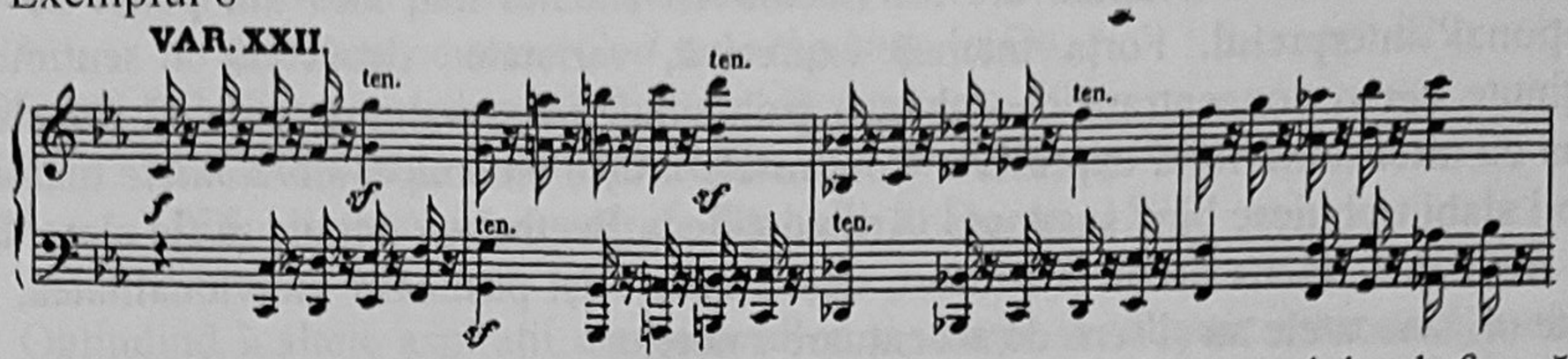
Se revine la tonalitatea minoră în *a XVII-a Variaţiune*, ornamentală dar fără bas ostinat. Se reia figuraţia arpegială de şasprezecimi, pe care se clădesc succesiuni imitative ale motivului pentacordic. În *a XVIII-a Variaţiune*, compozitorul recurge la un nou procedeu ritmic, ex. 7, pasajele de gamă ascendentă pe două octave cu formule de sextolet şi septolet pe başi cromatici acordici.

Exemplul 7



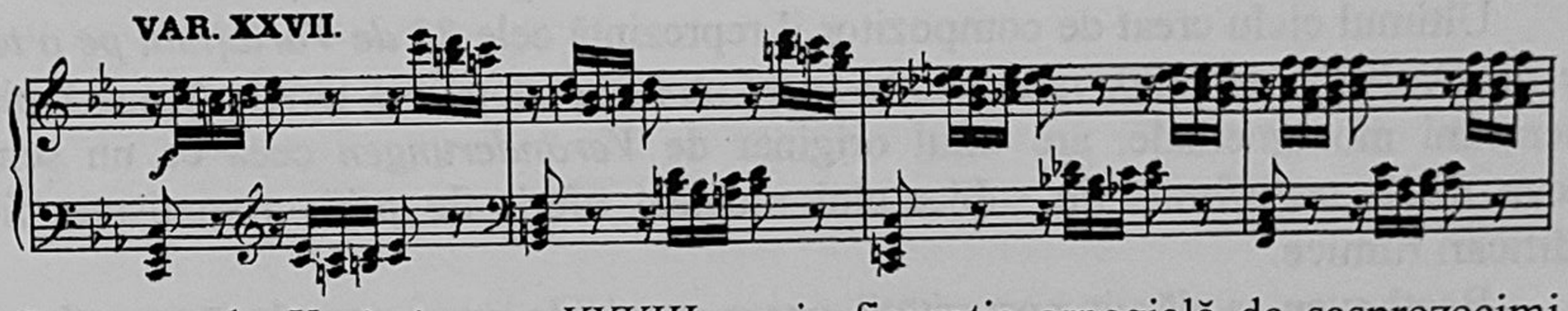
Păstrează formula de sextolet în figuraţiile arpegiale din *aXIX-a Variaţiune*, ornamentală pe başi cromatici ostinaţi. Următoarea *Variaţiune, a XX-a,* e varianta ornamentală pentru a XIX-a, prin schimbarea planurilor sonore, başii cromatici de la sopran, apar sincopaţi în sextoletele cu mers treptat. În *Variaţiunea a XXI-a* se schimbă planurile sonore din cea anterioară, iar în a *XXII-a* se secvenţează şi îmbină pentacordul iniţial, de data aceasta dinamizat în octave, ex. 8.

Exemplul 8



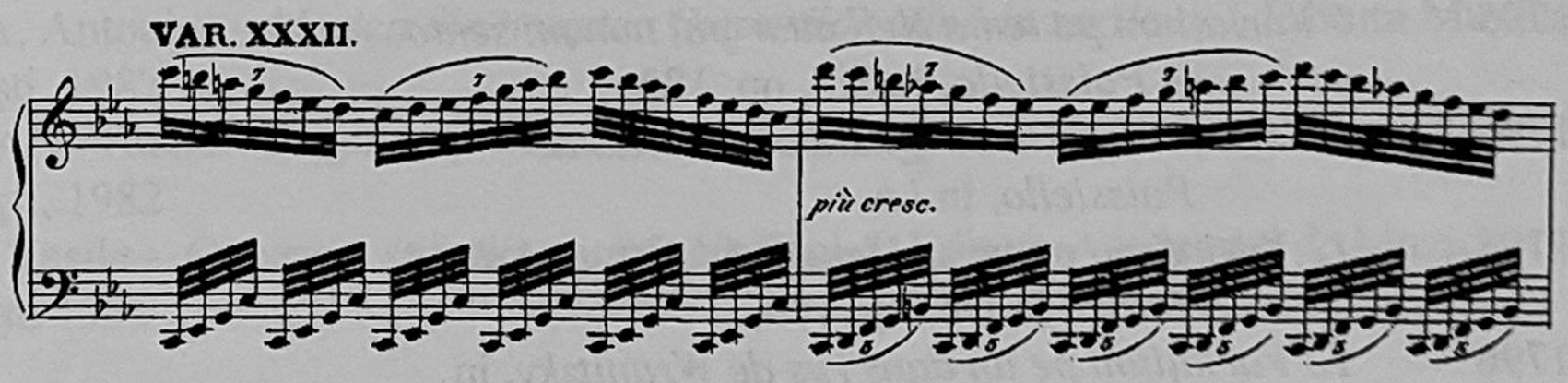
Variațiunea a XXIII-a derulează armonia figurată pe basi cromatici sub formă de pedală ritmică. În *Variațiunea XXIV-a* revine figurația melodică de triole pe basi cromatici ostinați, tot în triole. O nouă figurație melodică de șasprezecimi pe basi cromatici apare în *a XXV-a Variațiune,* iar în *a XXVI-a* are loc un mers izoritmic de terțe armonice pe basi cromatici. Aceeași figurație de terțe armonice persistă și în *a XXVII-a Variațiune*, dar pe șaisprezecimi cu mers imitativ pe basi ostinați, ex. 9.

Exemplul 9



Ornamentala *Variațiune a XXVIII-a* reia figurația arpegială de șasprezecimi pe basi cromatici ostinați, în schimb cea de-a *XXIX-a Variațiune* preia figurația arpegială izoritmică de sextolet pe basi ostinați. Un contrast izbitor aduce *Variațiunea XXX-a* prin scriitura acordică izoritmică pe basi cromatici ostinați de pătrimi egale. Izbitor e și contrastul din *a XXXI-a Variațiune* prin brodarea temei în octave pe figurație arpegială de treizecidoimi cu basi cromatici (pe pedala ritmică do- 8 măs.). Cu rol de *Codă*, *a XXXII-a Variațiune* amplificată, reia pedala ritmică anterioară pe care brodează game ascendente și descendente de septolete pe treizecidoimi (poliritmie), ex. 10, urmând a fi aduse figurații melodice de sextolete pe pedale ritmice armonice.

Exemplul 10



Pasajele cu basi ostinați, cu figurație cromatică unduitoare de șasprezecimi, sunt urmate de armonie figurată de sextolete pe pedală ritmică (do – 5 măs.) și de prezentarea celulei tematice în octave pe figurație armonică de șasprezecimi.

Totul se derulează într-o avalanșă de formule ritmico – melodice, lucrarea încheindu-se într-o atmosferă de mare strălucire și virtuozitate instrumentală.

Ciclul compus în 1807 (do) nu aduce elemente tehnic instrumentale noi față de *Variațiunile Eroica*, unde pianul *orchestral* s-a făcut auzit pe deplin; însă este cu mult mai dificil de cântat pentru că cere dozarea efortului pe un lung parcurs, controlul permanent al concentrării și relaxării interpretative, astfel încât să creem un punct culminant al întregului ciclu (Variațiunea 29-30), prin succesiuni intens contrastante, trecându-se etapă cu etapă de la *forte* la *piano* (respectiv de la *ff* la *pp*, în culminație).

Cele 32 de Variaţiuni ale lui Beethoven solicită mai ales din punct de vedere emoţional interpretul. Forţa intensă expresivă, varietatea deosebită a sentimentelor conţinute cer o concentrare deosebită a psihicului. Sonoritatea trebuie să fie clară, să redea cu intensitate forţa expresivă. Contrastele bruşte dinamice, *sforzandele* mai ales pe timpii slabi trebuiesc bine susţinute. Articulaţiile la Beethoven trebuie să fie clare. *Legato* este mult mai intens decât la Mozart, deşi sunetele îşi păstrează individualitatea, iar de multe ori staccatele au şi sens de accentuare a notelor.

În privinţa *tempo*-ului în care se redau cele *32 Variaţiuni*, este interesant cum fluctuează în redarea diferiţilor interpreţi. Beethoven indică *Allegretto*, dând răgazul necesar ca pianistul să clădească forma perfectă a variaţiunilor şi totodată, să dea impresia stării de improvizare. Este şi aici de reflectat asupra orizontului deschis pianiştilor virtuozi care vor urma marelui compozitor vienez (Moschhels, Liszt, Clara Schumann şi Robert Schumann, Ferruccio Bousoni, Rachmaninov, Prokofiev, Paderewski, Leschetitzchi). Prin ultimele două cicluri variaţionale, Beethoven rămâne primul compozitor care a întrunit şi calităţile virtuozului.

Ultimul ciclu creat de compozitor îl reprezintă cele *33 de Variaţiuni pe o temă de vals de Diabelli*, op. 120, numărându-se printre capodoperele târzii. Această piesă de dimensiuni monumentale, are titlul originar de *Veränderungen* ceea ce nu semnifică altceva decât *transformările* subiectului muzical oferit fie prin cromatisme, fie prin modificări ritmice.

Beethoven, a dăruit posterităţii opere muzicale cu o complexă tematică şi noi posibilităţi de exprimare artistică. Iată în ordine cronologică lucrările create de Beethoven în genul *temei cu variaţiuni*:

1. 1782 *9 Variaţiuni pe un marş de Dressler* în do, Op. 176
2. 1790 *24 Variaţiuni pe tema Vienni Amore de Reghini* în Re, op. 177
3. 1791 *13 Variaţiuni pe tema Es war einmal ein alter Mann de Dittersdorf*, în La.
4. 1794 *8 Variaţiuni pe liedul Ich hab ein kleines Huttchennur,* în Si b, op. 192
5. 1795 *6 Variaţiuni pe tema Nell cuor piű non mi sento de Paissiello*, în Sol, op. 180
6. 1795 *9 Variaţiuni pe tema Quant'e piu bello de Paissiello,* în La.
7. 1795 *12 Variaţiuni pe tema Menuet á la Viganó de Haibel*, în Do, op. 179.
8. 1796 *12 Variaţiuni pe un dans rus de Wranitzky*, în La, op. 182.
9. 1799 *6 Variaţiuni uşoare pe o arie suedeză*, în Fa, op. 183
10. 1798 *8 Variaţiuni pe tema Unefievre brulante de Gretry*, în Do, op. 184.
11. 1789 *7 Variaţiuni pe tema Kind, wilbat du ruhig schlafen* de P. Winter, în Fa, op. 186.
12. 1789 *10 Variaţiuni pe tema Lastessa, la stessissima, de A. Galieri*, în Si b, op. 185.
13. 1789 *8 Variaţiuni pe tema Tändeln und Scherzen, de F. X. Susmayr*, în Fa.
14. 1800 *6 Variaţiuni uşoare* în Sol
15. 1802 *6 Variaţiuni pe o temă originală, în Fa*, op. 34.
16. 1802 *15 Variaţiuni şi Fugă, pe o temă din Prometeu*, Mi b.

17. 1804 *5 Variațiuni pe tema Rule Brittania*, în Re, op. 190.
18. 1804 *7 Variațiuni pe tema God save the king*, în Do, op. 189.
19. 1806 *32 Variațiuni pe o temă originală*, în do op. 191.
20. 1809 *6 Variațiuni pe o arie din Ruinele Athenei*,Re, op. 76.
21. 1823 *33 Variațiuni pe un vals de Diabelli*, în Do, op. 159.

Oglindind înaltele aspirații ale oamenilor şi uriaşa sa vibrație interioară, muzica beethoveniană deschide drumul a noi creații, chiar contemporane. Cu ocazia bicentenarului naşterii ultimului clasic vienez, Mauricio Kagel va realiza o lucrare intitulată *Ludwig van*, reprezentând un colaj din muzica de cameră beethoveniană alcătuit pe principiul variațional din *Diabelli Variationen*. Deasemenea, Karlheinz Stockhausen, în piesa *Opus 1970*, realizează o improvizație din diverse citate beethoveniene, în care soliştii reacționează aleator şi divers. Astfel, putem afirma că Beethoven exercită o influență postumă de aproape două secole şi că opra sa are un important impact asupra publicului din secolul al XIX-lea până în ziua de astăzi.

BIBLIOGRAFIE

BENTOIU, Pascal - *Gândirea Muzicală*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1975
BERGER, Wilhelm Georg - *Estetica sonatei clasice*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981
BERLIOZ, Hector – *Ludwig van Beethoven*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1941
BUGHICI, Dumitru - Dicționar de forme şi genuri muzicale, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978
BUGHICI, Dumitru - *Suita şi sonata*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1969
FISCHER, Edwin - *Sonatele pentru pian de Beethoven*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966
GOLEA, Antoaine - *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1987
HERMAN, Vasile - *Originea şi dezvoltarea formelor muzicale,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1982
ILIUȚ, Vasile – *O carte a stilurilor muzicale,* Vol. I, Editura Academiei de Muzică, Bucureşti 1996

PERIODIZĂRI ALE CREAȚIEI BEETHOVENIENE PENTRU PIAN

Profesor drd. **Andrei Enoiu-Pânzariu**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

Biograful Wilhelm von Lenz (1809-1883), pianist şi elev al lui Liszt, Chopin, Henselt şi mai târziu Tausig, a fost primul care a împărțit creația lui Beethoven în **trei perioade stilistice**, în cartea sa intitulată *Beethoven et ses trois styles*[40], publicată în anul 1852, însă fără a ține cont de anii de ucenicie de la Bonn ai compozitorului.

Această împărțire este acceptată şi de alți critici, printre care îl putem numi şi pe Vincent d`Indy.

Prima perioadă începe cu realizarea a trei *Trio*-uri pentru pian, vioară şi violoncel, opus 1, în 1794, şi se termină aproximativ în anul 1800, anul primei reprezentații publice a Primei Simfonii şi a Septetului.

Cea de-a doua perioadă se extinde de la 1801 la 1814, respectiv de la sonatele *quasi una fantasia* op. 27, la Sonata pentru pian op. 90.

Ultima perioadă se desfăşoară între anii 1814 şi 1827, anul morții sale.

Deşi este o diviziune utilă, nu poate fi aplicată rigid. O compoziție începută într-o perioadă de creație a fost terminată deseori în altă perioadă. De exemplu *Concertul al treilea pentru pian şi orchestră* op. 37 în do minor, ce aparține parțial primei perioade şi parțial celei de-a doua.

Din nou, puterea de creație a lui Beethoven a fost influențată de familiaritatea lui cu mediul în care a compus. Pianul a fost instrumentul cel mai apropiat de eul său creator, de aceea, în sonatele sale îşi fac apariția primele elemente ale perioadei mijlocii, chiar înainte de anul 1800. Missele, pe de altă parte, au fost un teritoriu nefamiliar pentru Beethoven, astfel încât, *Missa* op. 86, comandată de prințul Nikolaus Esterházy II în anul 1807, ce este scrisă în aceeaşi perioadă cu cel de-al patrulea *Concert pentru pian şi orchestră*, cât şi cu cvartete de coarde *Razumovsky*, pare din mai multe puncte de vedere o lucrare scrisă mai devreme.

Franz Liszt, imediat după ce a primit cartea lui Wilhelm von Lenz, îi scria acestuia: „Dacă mi-ar fi revenit sarcina să împart pe categorii diferitele momente ale gândirii marelui muzician exprimate în sonatele, simfoniile, cvartetele sale, eu nu m-aş fi oprit la împărțirea lor în <<trei stiluri>>, adoptată astăzi de cei mai mulți, dintre care şi dumneavoastră, ci aş fi luat în considerație numai problemele ridicate până acum. Aş fi meditat curajos asupra acestei mari probleme, care este axa criticii şi a esteticii muzicale, acolo unde a lăsat-o Beethoven, şi anume: în ce măsură forma tradițională sau convențională are o importanță hotărâtoare în organismul gândirii? Rezolvarea acestei probleme, care rezultă din înseşi creațiile lui Beethoven, m-ar duce la o împărțire nu în trei stiluri sau perioade (cuvintele acestea nu au aici decât un înțeles vag şi confuz) ci în două categorii: prima categorie ar fi aceea în care forma tradițională şi convențională reține gândirea compozitorului şi o dirijează; a doua însă, este aceea în care gândirea

[40] Von Lenz, Wilhelm, *Beethoven et ses trois styles*, Editura Nouvelle, New York, 1980

lărgeşte, sparge, creează din nou şi făureşte, potrivit cu necesităţile şi inspiraţia ei, forma şi stilul"[41].

Creaţia beethoveniană se poate împărţi în trei etape stilistice distincte. **Prima etapă stilistică** (1792-1802) se caracterizeaza prin preluarea şi continuarea stilului clasic vienez de la Haydn şi Mozart. Lucrările din prima perioadă, în afară de primele două Concerte pentru pian, *Creaturile lui Prometeu*, şi Prima Simfonie (unii critici includ şi cea de-a Doua Simfonie în prima perioadă de creaţie), este formată aproape în întregime de lucrări camerale. Acestea sunt bazate, de cele mai multe ori, pe instrumentul favorit al lui Beethoven, pianul.

Toate creaţiile sale arată o preocupare de a scrie în maniera secolului XVII. Materialul sonor, în cea mai mare parte, are un aer familiar faţă de creaţiile lui Haydn şi de cele ale lui Mozart, dar, în încercarea de a scrie într-un mod contemporan, acesta este puţin necizelat. La Beethoven, tratarea formelor este de obicei mai aproapiată de cea a lui Mozart, decât faţă de cea a lui Haydn. Cu toate acestea, în forma de sonată, expoziţiile sunt politematice şi lungi, în timp ce dezvoltările sunt relativ scurte. Mişcările lente sunt lungi şi lirice, cu multe ornamente. Cea de-a treia parte a sonatei, de multe ori purtând denumirea *Scherzo*, păstrează caracterul dansant al *Menuet*-ului, chiar dacă se folosesc adesea accente ce nu se regăsesc într-un *Menuet*, cât şi un tempo alert. Părţile finale sunt pline de viaţă şi eleganţă.

Două caracteristici diferenţiază creaţia lui Beethoven faţă de alţi compozitori ai timpului său: prima caracteristică este dată de dinamică, prin utilizarea, în special, a unui *crescendo* urmat de un *subito piano*; a doua caracteristică, ce se regăseşte îndeosebi în sonatele pentru pian, este infiltrarea treptată a unor tehnici derivate din improvizaţie – accente neaşteptate, ambiguităţi ritmice folosite pentru a capta şi păstra atenţia publicului şi, în special, utilizarea unui motiv banal, din care se generează un argument muzical convingător. Lucrările reprezentative: primele două Simfonii , unsprezece Sonate pentru pian (dintre cele mai notorii fiind *Patetica*), opt din cele zece Sonate pentru vioară şi pian, două Sonate pentru violoncel şi pian, un număr de lucrări vocale, primele trei Concerte pentru pian şi orchestră, cvartetele de coarde op. 18, Cvintetul pentru pian şi suflatori op. 16, Septetul op. 20, Trio-uri cu pian, Cvintete de coarde, baletul *Creaturile lui Prometeu*.

Cea de-a doua perioadă stilistică (1801-1815) începe cu sonata pentru pian op. 26 în anul 1801, dar în genul simfonic şi în genul concertant, nu se manifestă pe deplin înainte de apariţia Simfoniei Eroica (1804) şi al celui de al patrulea Concert pentru pian (1806).

Aici, utilizarea materialului improvizatoric este din ce în ce mai marcantă. Dar, întrucât în prima perioadă Beethoven a fost mult mai interesat de a arăta cum s-ar putea încadra într-un mod natural concepţiei celui de al XVIII-lea secol, el explorează în detaliu fiecare implicare logică ce duce la îndepărtarea de normele clasice. Noutatea o reprezintă modul în care este folosită armonia în legătură cu pulsaţia. Din această nouă abordare, Beethoven creează în temele sale principale o infinită varietate de tensiuni şi de accente, din care forma fiecărei părţi va fi generată. Rezultatul este că, dintre toţi compozitorii, Beethoven este cel mai puţin înclinat să se repete; toate lucrările sale, dar în special cele din perioada de mijloc şi din ultima perioadă, formează propria lor lume la nivel de formă.

Alte caracteristici ale celei de a doua perioade de creaţie includ expoziţii scurte, dezvoltări şi code lungi. Mişcările lente devin mult mai scurte, uneori ele fiind omise total. Cea de-a treia parte este întotdeauna acum un *Scherzo* (deşi nu întotdeauna este

---

[41] Scrisorile lui Franz Liszt către Wilhelm von Lenz, Weymar, December 2nd, 1852, Editura Globusz, http://www.globusz.com/ebooks/Liszt/00000103.htm

numit aşa), în cadrul căruia apar utilizate frecvent şi neaşteptat accente şi sincope. Părţile finale au tendinţa de a fi mai importante în construcţia genului sonatei decât înainte şi, în anumite cazuri, devin principalele părţi. Ornamentarea începe să dispară căci fiecare notă devine mai funcţională, melodic şi armonic. Aici, forţa de creaţie a lui Beethoven este cea mai evidentă, majoritatea repertoriului aparţinând acestei perioade.

A doua etapă reprezintă perioada de maturitate în care îşi fac apariţia elementele romantice: simfoniile III - VIII, ultimele două Sonate pentru vioara şi pian (*Kreutzer*), trei Cvartete de coarde op. 59, op. 74 si op. 95 (*Razumovschi*, *Seriosso*, *Al harpelor*), Concertele pentru pian 4 şi 5 (în Sol Major şi Mi bemol Major), Concertul pentru vioară în Re Major – după care Beethoven face transpunere pentru pian, triplu Concert pentru pian, vioară şi violoncel, lied-uri, uverturi, Fantezia pentru pian, cor şi orchestra, zece Sonate pentru pian (*Waldstein*, *Appasionata*) şi unica sa operă, *Fidelio*.

Cea de-a treia perioadă stilistică (1815-1827) este marcată de o creştere a concentraţiei muzicale în combinaţie cu o gamă mai largă de armonie şi scriitură.

Entuziasmul lui Beethoven pentru creaţia lui Georg Friedrich Händel a început să dea rezultate printr-o aprofundare – utilizare a contrapunctului, în special când recurge la folosirea formei de *fugă* şi *fugato*. Compozitorul însă nu pierde legătura cu simplitatea manierei sale de creaţie din prima perioadă, astfel încât gama de expresie şi de caracter în aceste ultime lucrări nu a fost niciodată depăşită. Într-adevăr, interesul pentru folclor pare, ca şi în Simfonia a IX-a, a oferi o răscumpărare faţă de complexitatea crescândă a artei sale.

O formă căreia Beethoven i-a acordat o mai mare atenţie a fost Tema cu variaţiuni. Ca improvizator, el a găsit-o mereu plăcută, şi, deşi unele din variaţiunile publicate în anii precedenţi sunt doar decorative, el a creat exemple remarcabile ca formă, în finalul *Simfoniei Eroica* şi *Variaţiunile Prometeu*, pe aceeaşi temă. Acest tip de variaţiuni au început să-şi facă apariţia în a treia perioadă stilistică.

O caracteristică unică ce apare în ultimele sale cvartete de coarde şi în ultimele sonate este acumularea şi creşterea, nu doar de la o variaţiune la alta, ci în cadrul fiecărei variaţiuni în sine. În cvartete, compozitorul foloseşte toate formele muzicale – fuga, variaţiunea, dansul, sonata şi marşul.

Ultima etapă e faza vizionarismului, prezentă în: ultimele cinci sonate pentru pian (op. 101, 106, 109, 110, 111), *Simfonia a IX-a*, *Missa solemnis* şi ultimele cvartete,*Marile cvartete* (op. 127, 130-135).

Împărţirea pe care Wilhelm von Lenz o face, îşi găseşte în creaţia pianistică cea mai clară verificare. Cele 32 de sonate pentru pian solo nu ţin seama de perioadele stilistice. Elemente ale celei de a doua şi celei de a treia perioade stilistice se regăsesc în sonatele pentru pian solo mai devreme decât în restul creaţiei.

Astfel, din prima perioadă stilistică fac parte sonatele op. 2, sonata op. 7, sonatele op. 10, sonata op. 13, sonatele op. 14 şi sonata op. 22, respectiv anii 1795-1800. O poziţie aparte o constituie cele două sonate op. 49, sonatele *Deux Sonates faciles*, ce au fost schiţate cel mai probabil în anul 1797, fiind însă publicate în anul 1805, fără voinţa compozitorului, de către fratele său. Aceste sonate vor fi alipite primei perioade stilistice. În ediţia ABRSM[42] Publishing, editată de **Barry Cooper** în anul 2007, aceste sonate op. 49 nr. 1 şi nr. 2, sunt plasate imediat după cele trei sonate op. 2. În această perioadă stilistică, compozitorul înlocuieşte *Menuet*-ul cu *Schezo*-ul, încă din sonatele op. 2, iar în sonata op. 13, discursul *Allegro*-ului iniţial este întrerupt de două ori pentru a insera motivul *Largo*-ului.

---

[42] ABRSM, *Associated Board of the Royal Schools of Music*

Sonatele op. 26, op. 27 şi op. 28 reprezintă momentul de tranziţie între prima şi a doua perioadă stilistică, perioada de căutări. În sonata op. 26, în locul părţii lente introduce un *Scherzo*, fiind urmat de *MARCIA FUNEBRE sulla morte d`un Eroe.*

În a doua perioadă stilistică se încadrează cele două sonate op. 27, sonata op. 28, cele trei sonate op. 31, sonata op. 53 *Waldstein*, sonata op. 54, sonata op. 57 *Appassionata*, sonata op. 78, op. 79, op. 81a *Les adieux* şi sonata op. 90, respectiv anii 1801-1809.

Beethoven, nefiind mulţumit de sonatele compuse în stilul clasic, se decide să abordeze o nouă viziune asupra compoziţiilor. În sonata op. 31 nr. 3, părţile lente sunt înlocuite de un *Scherzo* şi un *Menuet*. În sonata op. 57, denumită şi *Appassionata*, se renunţă la repetiţia **Expoziţiei**, iar părţile a doua şi a treia sunt înlănţuite. Fiecare parte a sonatei op. 81a are un titlu sugetiv: *Das Lebewohl, Abwesenheit, Das Wiedersehen.*

Ultima perioadă stilistică cuprinde, la nivelul sonatelor pentru pian solo, ultimele cinci sonate: op. 101, op. 106, op. 109, op. 110, op. 111. Această împărţire este adoptată de criticii şi muzicologii ce sunt adepţii teoriei iniţiate de Wilhelm von Lenz.

În sonata op. 101, Beethoven începe să folosească termeni de caracter, pe lângă termenii de tempo. Într-o scrisoare din anul 1817, Beethoven susţine că s-ar dispensa de tradiţionalele indicaţii de tempo (*Presto, Allegro, Andante,* etc.) în favoarea unor indicaţii care să descrie caracterul lucrării. O indicaţie tradiţională de tempo, poate fi, în opinia lui Beethoven, legată strict de corpul omenesc, în timp ce o indicaţie de caracter este asemănător spiritului[43]. În ultimele sonate pentru pian solo, predomină principiul dezvoltării şi al variaţiunii, iar anumite părţi din sonatele op. 101, op. 106 şi op. 110 sunt alcătuite sub formă de fugi.

Cea mai elocventă împărţire a celor 32 de sonate pentru pian de Beethoven este în patru etape. Prima etapă conţine sonatele de la op. 2 până la op. 22, inclusiv cele două sonate op. 49 şi poate fi numită *perioada clasică*. A doua perioadă cuprinde sonatele op. 26 până la op. 28 inclusiv şi poate fi numită *perioada de tranziţie*. A treia perioadă cuprinde sonatele de la op. 31 până la op. 81a inclusiv şi defineşte *perioada de maturitate*, iar ultima perioadă cuprinde sonatele de la op. 90 până la op. 111 şi se defineşte ca o *perioadă de tensiuni*.

Alţi critici şi istorici împart creaţia beethoveniană diferit.

Ricardo Allorto, bazându-se pe împărţirea lui Wilhelm von Lenz, trasează prima perioadă stilistică, perioada „imitaţiei" între anii 1793-1803 şi include lucrările de la op. 1 până la op. 22. A doua perioadă stilistică, perioada „exteriorizării" este trasată între anii 1803-1815 şi cuprinde sonatele pentru pian, între op. 26 şi op. 90. A treia perioadă stilistică, cea a „reflexiei", între anii 1816-1826 cuprinde ultimele cinci sonate pentru pian solo, op. 101-111.

Ioana Ştefănescu, în lucrarea sa *O Istorie a Muzicii Universale*[44], volumul al II-lea, expune sumar teoria lui Wilhelm von Lenz şi atrage atenţia că "Muzicologia modernă a părăsit acest criteriu de cunoaştere a contribuţiilor pe care Beethoven le-a adus în istoria compoziţiei, sprijinindu-se pe multitudinea de exemple în care argumentele aduse în favoarea periodizării cronologice se întrepătrund, în sensul prezenţei unor explozii de independenţă (în ultima perioadă), ca şi de întinse limpezimi clasice (în ultima)"[45].

---

[43] Emily Anderson, *The Letters of Beethoven*, Vol. II, Editura Martin, New York, 1961, Londra: Macmillan & Co., p.727

[44] Ioana Ştefănescu, *O istorie a muzicii universale,* Vol.II, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti 1996

[45] Ioana Ştefănescu, *O istorie a muzicii universale,* Vol.II, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti 1996, p.286

În *O carte a stilurilor muzicale*[46], volumul I, scrisă de Vasile Iliuț, prima perioadă stilistică cuprinde Sonatele până la op. 27 inclusiv. A doua perioadă stilistică încadrează Sonatele începând cu op. 31, până la sonata op. 90 inclusiv. În ultima perioadă stilistică sunt incluse cele cinci sonate pentru pian, op. 101, op. 106, op. 109, op. 110, op. 111.

Pianistul Robert Taub, în cartea sa *Playing the Beethoven Piano Sonatas*[47], împarte cele 32 de sonate în cinci perioade cronologice. Fiecare etapă este definită de conținutul dramatic şi componistic, cât şi de caracterul muzical al lucrărilor.

Perioada de conspect al stilului clasic se întinde din anul 1795 până în anul 1800. Aceasta cuprinde treisprezece sonate, de la sonatele op. 2 până la sonata op. 22, împreuna cu sonatele op. 49.

Perioada experimentală, cuprinde şapte sonate, de la op. 27 până la op. 31, şi se întinde între anii 1801-1802.

Perioada post-Heiligenstadt, ce este între anii 1803-1804, cuprinde trei sonate, op. 53, op. 54 şi op. 57.

Perioada de concentrare, omogenizare, cuprinde trei sonate, de la op. 78 până la op. 81a. Această perioadă se desfăşoară pe parcursul unui singur an, anul 1809.

Ultima perioadă, Perioada transcendentală, cuprinde şase sonate, de la op. 90 până la ultima sonată, op. 111, şi se desfăşoară între anii 1814-1822.

Muzicologul şi pianistul Charles Rosen, în cartea sa *Beethoven`s Piano Sonatas A short Companion*[48], împarte sonatele pentru pian solo tot în cinci perioade dinstincte.

Prima perioadă, denumită şi Sonatele secolului al XVIII-lea[49], conține unsprezece sonate, de la sonatele op. 2, până la sonata op. 22, fără sonatele op. 49.

A doua perioadă, denumită şi Popularitatea tinerească[50], conține patru sonate, sonatele de la op. 26 până la op. 28.

A treia perioadă, denumită şi Anii de măiestrie[51], cuprinde sonatele de la op. 31 până la op. 81a, cuprinzând unsprezece sonate.

A patra perioadă, denumită şi Anii de stres[52], conține trei sonate, op. 90, op. 101 şi op. 106.

Ultima perioadă, denumită şi Ultimele sonate[53], conține ultimele trei sonate, op. 109, op. 110 şi op. 111.

În lucrarea *Carte de istorie a muzicii*[54], scrisă de George Pascu şi Melania Boțocan, se modifică doar lucrările care sunt incluse în cele trei perioade stilistice desemnate de von Lenz. Astfel, în prima perioadă se încadrează sonatele de la op. 2 până la op. 31 nr. 2 inclusiv, a doua perioadă stilistică este trasată între sonatele op. 31 nr. 3 şi op. 90, iar ultima coincide cu teoria lui von Lenz, respectiv sonatele op. 101 – op. 111.

O împărțire recentă a sonatelor pentru pian solo, se regăseşte în cartea *Cui i-e frică de Istoria Muzicii ?!*[55], scrisă de Carmen Chelaru. Aici vom regăsi tot trei perioade stilistice. Prima perioadă, anii 1783 – 1803, cuprinde primele cinsprezece sonate pentru pian, respectiv sonatele op. 2 – op. 28. A doua perioadă este cuprinsă între anii 1803 – 1823, şi cuprinde toate celelalte sonate, fără a se face o delimitare între a doua şi a treia

---

[46] Vasile Iliuț, *O carte a stilurilor muzicale*, Vol. I, Editura Academiei de Muzică, Bucureşti, 1996
[47] Robert Taub, *Playing the Beethoven Piano Sonatas*, Editura Amadeus Press, Singapore, 2002
[48] Charles Rosen, *Beethoven`s Piano Sonatas A Short Companion*, Editura St Edmundsbury Press, Suffolk, 2002
[49] Idem, The Eighteenth-Century Sonatas, trad. autor.
[50] Idem, Youthful Popularity, trad. autor.
[51] Idem, The Years of Mastery, trad. autor.
[52] Idem, The Years of Stress, trad. autor.
[53] Idem, The Last Sonatas, trad. autor.
[54] George Pascu, Melania Boțocan, *Carte de istorie a muzicii*. Vol. I, Editura Vasiliana 98, Iaşi, 2003
[55] Carmen Chelaru, *Cui i-e frică de Istoria muzicii?!*, Vol. II, Editura Artes, Iaşi, 2007

perioadă stilistică. Ultima perioadă stilistică este cuprinsă, în această viziune, între anii 1824 – 1827.

O altă împărțire ce se poate aborda în legătură cu sonatele pentru pian solo, este cea bazată pe gradul de dificultate. Franz Liszt a aranjat o astfel de ediție, în care sonatele sunt enumerate progresiv, în funcție de gradul de dificultate. Acestea sunt aranjate în felul următor: Op. 49 nr. 2, op. 49 nr. 1, op. 79, op. 14 nr. 2, op. 14 nr. 1, op. 2 nr. 1, op. 10 nr. 1, op. 10 nr. 2, op. 2 nr. 2, op. 2 nr. 3, op. 10 nr. 3, op. 13, op. 22, op. 28, op. 7, op. 78, op. 26, op. 31 nr. 3, op. 31 nr. 1, op. 90, op. 27 nr. 1, op. 27 nr. 2, op. 54, op. 31 nr. 2, op. 53, op. 81a, op. 57, op. 101, op. 110, op. 109, op. 111 şi op. 106.

Hans von Bülow[56] împarte întreaga creație a lui Beethoven pentru pian solo în trei categorii de dificultate.

Cele mai uşoare lucrări pentru pian solo, în viziunea lui von Bűlow sunt: Sonata op. 49 nr. 2, Sonata op. 49 nr. 1, Variațiunile pe o temă "Nel cor più non mi sento", Variațiunile pe o temă a unui cântec elvețian, Variațiunile în sol minor, Rondo-ul op. 51 nr. 1, Sonatina op. 79, Sonata op. 14 nr. 1, Sonata op. 14 nr. 2, Sonata op. 2 nr. 1, Rondo-ul op. 51 nr. 2.

Piesele de dificultate medie sunt: Sonata op. 10 nr. 1, Sonata op. 13, Sonata op. 10 nr. 3, Bagatelele op. 33, Sonata op. 10 nr. 2, Sonata op. 28, Sonata op. 2 nr. 3, Sonata op. 26, Sonata op. 31 nr. 3, Variațiunile op. 34, Sonata op. 22, Andante în Fa Major, Sonata op. 7.

Lucrările pentru pian solo, cu grad de dificultate crescut sunt: Sonata op. 27 nr. 2, Sonata op. 27 nr. 1, Sonata op. 31 nr. 2, Sonata op. 2 nr. 2, Sonata op. 54, Sonata op. 78, Sonata op. 90, Sonata op. 81a, Sonata op. 31 nr. 1, 32 de Variațiuni în do minor, Variațiunile op. 35, Sonata op. 53, Sonata op. 57, Sonata op. 101, Sonata op. 111, Sonata op. 110, Sonata op. 109 şi Sonata op. 106.

Tabel Sinoptic al Perioadelor de Creație

Nume	Perioadă	Opus	Anii	Anii
Wilhelm von Lenz				
	Perioada I	1-26	1794-1800	1792-1802
	Perioada II	27-90	1801-1814	1801-1815
	Perioada III	101-111	1814-1827	1815-1827
Ricardo Allorto				
	Perioada I	1-22	1793-1803	
	Perioada II	26-90	1803-1815	
	Perioada III	101-111	1816-1826	
Vasile Iliuț				
	Perioada I	2-27		
	Perioada II	31-90		
	Perioada III	101-111		
Robert Taub				
	Perioada I	2-22	1795-1800	
	Perioada II	27-31	1801-1802	
	Perioada III	53-57	1803-1804	
	Perioada IV	78-81a	1809	

[56] Ediția G. Schirmer, editată de Hans von Bülow şi Sigmund Lebert, U.S.A, anul 1894, retipărită în anul 1967.

	Perioada V	90-111	1814-1822	
Charles Rosen				
	Perioada I	2-22		
	Perioada II	26-28		
	Perioada III	31-81a		
	Perioada IV	90-106		
	Perioada V	109-111		
George Pascu				
	Perioada I	2-31 nr.2		
	Perioada II	31 nr.3 – 90		
	Perioada III	101-111		
Carmen Chelaru				
	Perioada I	2-28	1783-1803	
	Perioada II	28-111	1803-1823	
	Perioada III		1823-1827	

BIBLIOGRAFIE

ANDERSON, Emily - *The Letters of Beethoven*, Vol. II, Editura Martin, New York, 1961, Londra: Macmillan & Co.

CHELARU, Carmen - *Cui i-e frică de Istoria muzicii?!*, Vol. II, Editura Artes, Iaşi, 2007.

ILIUŢ, Vasile - *O carte a stilurilor muzicale*, Vol. I, Editura Academiei de Muzică, Bucureşti, 1996.

VON LENZ, Wilhelm - *Beethoven et ses trois styles*, Editura Nouvelle, New York, 1980.

PASCU, George; BOŢOCAN, Melania - *Carte de istorie a muzicii.* Vol. I, Editura Vasiliana 98, Iaşi, 2003.

ROSEN, Charles - *Beethoven`s Piano Sonatas A Short Companion,* Editura St Edmundsbury Press, Suffolk, 2002

ŞTEFĂNESCU, Ioana - *O istorie a muzicii universale,* Vol.II, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1996.

TAUB, Robert - *Playing the Beethoven Piano Sonatas,* Editura Amadeus Press, Singapore, 2002.

*** www.britannica.com

*** www.globusz.com

ÎNVĂȚAREA BAZATĂ PE PROIECT – APLICAȚII ÎN PREDAREA DISCIPLINELOR MUZICALE TEORETICE

Profesor dr. **Hilda Iacob**
Liceul de Muzică *Sigismund Toduță* Cluj-Napoca

Dificil, dacă nu chiar imposibil de a da o definiție exhaustivă a calității în educație. Calitatea educației are ca și componentă esențială alegerea și utilizarea metodelor didactice. Aceasta este o problemă de fond și nu de formă a procesuluoi de învățământ, realizându-se în funcție de obiectivele propuse, de conținuturile învățării și de modalitățile de integrare în strategia didactică generală a disciplinei, a școlii etc.

Din această perspectivă, formarea continuă, auto-perfecționarea permanentă a profesorului este o condiție sine qua non în mai sus menționata asigurare a calității în educație, iar cunoaştera şi utilizarea metodelor moderne constituie o direcție fundamentală în acest proces, fiind demonstrată deja eficiența acestora în predare – în combinație sau în alternare cu cele tradiționale. Pedagogia modernă a dezbătut și dezbate în continuare avantajele şi dezavantajele celor două mari clase de metode, recunoscut fiind însă faptul că nu se poate face o delimitare fermă între metodele "tradiționale" și cele "moderne", bariera dintre ele atenuându-se sau chiar dispărând, în funcție de abordările profesorului. La fel de certă este şi constatarea că învățământul – şi implicit profesorii mileniului III – trebuie să dea dovadă de o mare flexibilitate pentru a adapta diferitele metode alternative la realitatea şcolară, aflată într-o permanentă schimbare.

Aici este momentul în care metodele participative intră în scenă, pentru a deplasa centrarea curriculumului de pe profesor pe elev, prin mijlocirea unor soluții didactice care să stimuleze performanța, potențialul şi creativitatea elevului. Metodele de participare activă generează contexte mult mai apropiate de viața cotidiană, punând elevul în situația de a căuta modul de rezolvare a unei problemei prin aplicarea cunoştinţelor sau de a construi soluția în manieră proprie, prin aplicarea unor soluții cunoscute. Dintre metodele participative, cele mai cunoscute sunt discuția în grup, dezbaterea, jocurile şi jocul de rol, studiul de caz, brainstorming-ul, mai puțin cunoscute fiind cafeneaua, acvariul, cubul, turul galeriei etc.

O altă componentă de bază a procesului de învățământ este evaluarea, care la rândul ei trebuie să țină pasul cu prefacerile din sistemul educațional. Metodele de evaluare trebuie să se plaseze nu numai pe coordonatele modernității, ale eficienței, relevanței, cât deopotrivă pe cele ale atractivității, depăşind formele tradiționale de evaluare.

Aici intră în scenă realizare proiectelor, alături de deja cunoscutele metode ale realizării de lucrări practice, referate, articole, portofolii, dând naştere unui domeniul al evaluării aflat în plină ascensiune: **Project Based Learning** (prescurtat **PBL**), în traducere **Invățarea bazată pe proiect**.

Câteva **definiții** trasează coordonatele teoretic-didactice ale noțiunii:

- abordare instrucțională comprehensivă care angajează elevii într-o investigație bazată pe cooperare, având o eficiență crescută în creşterea motivației elevilor şi în stimularea operațiilor superioare ale gândirii;

- învățare în profunzime în care copiii sunt stăpânii propriei munci, având libertatea de a alege dintr-o serie de posibilități stabilite împreună cu clasa şi profesorul, croit după nevoiele şi interesele individuale ale fiecărui elev;
- nu este o predare-învățare formală, o atenție mare fiind acordată autonomiei şi auto-coordonării elevului.

Caracteristicile PBL pot fi sistematizate astfel:

1. centrarea curriculumului pe înțelegerea profundă, pe înțelegerea conceptelor, pe dezvoltarea abilităților complexe de rezolvare a problemelor
2. scopul şi secvențialitatea: urmăreşte interesele elevilor, reuneşte unități de învățare diverse, complexe, centrare inter- şi intradisciplinară
3. rolul profesorului: furnizor de resurse şi participant la activitatea de învățare, consilier, facilitator
4. centrarea evaluării pe performanțe anterioare şi pe demonstrarea înțelegerii
5. utilizarea de materiale instrucționale directe şi originale
6. munca în echipă, capacitatea de sinteză
7. rolul sporit al elevului care organizează şi realizează singur activități de învățare pe perioade mai mari de timp, descoperă, integrează, formulează, prezintă idei, îşi exprimă sentimentele, îşi asumă responsabilități
8. efecte benefice pe termen scurt (stăpânirea unor abilități, înțelegerea şi aplicarea ideilor) şi lung (cunoaşterea aprofundată, abilități pentru învățare susținută, autonomă, permanentă).

Proiectul reprezintă metodă de evaluare combinată, din grupa celor alternative, alături de observarea directă, investigație, portofoliu, evaluarea în grup, eseul tematic, lecțiile interdisciplinare, autoevaluare etc., având o serie de valențe formative deosebite. Proiectul reprezintă o activitate mai amplă, care permite o apreciere complexă şi nuanțată a învățării, facilitând identificarea unor calități individuale ale elevului. Este o formă de evaluare puternic motivantă pentru elevi, deşi implică un volum de muncă sporit, inclusiv activitate individuală în afara clasei. In urma realizării unui proiect pot fi apreciate capacități şi cunoştințe superioare, cum ar fi însuşirea unor metode de investigație ştiințifică (de exemplu, căutarea, întocmirea şi utilizarea bibliografiei), găsirea unor soluții originale, organizarea şi sintetizarea materialului, generalizarea, aplicarea soluției la un câmp de cercetare mai amplu, formularea şi prezentarea concluziilor.

Proiectul trebuie să fie interesant, angajator (motivant), bogat în oportunități de dezvoltare a abilităților. Un proiect cu adevărat de succes este cel în care cadrul didactic cere elevilor să cerceteze, să gândească, să planifice, să rezolve probleme, să programeze activități conform unui orar, să colaboreze, să negocieze, să prezinte, să utilizeze abilități complexe, să prelucreze informația şi să reflecteze. Sub acest aspect, PBL este un proces şi în acelaşi timp un produs. Un tip particular de proiect este proiectul de finalitate, care presupune elaborarea unei lucrări pe o temă care a fost studiată pe parcursul unui semestru sau a unui an şcolar, necesitând o capacitate înaltă de sinteză şi abstractizare din partea elevului.

Elementele şi în acelaşi timp **etapele** realizării unui proiect se referă la:

- obiective
- temă (cu conținut trasndisciplinar)
- locul de desfăşurare
- resurse materiale şi umane
- forma de organizare, stabilirea sarcinilor, responsabilităților
- calendarul proiectului (de preferință între o săptămână şi trei luni)
- tipurile de produse

- modalitatea de evaluare

Activitatea debutează în clasă, prin definirea şi înţelegerea sarcinii, eventual şi prin începerea rezolvării acesteia, se continuă acasă după calendarul fixat de comun acord şi se încheie tot în clasă, prin prezentarea în faţa colegilor a unui raport asupra rezultatelor obţinute şi a eventualului produs realizat -, dar se poate finaliza şi printr-o expoziţie, concurs, spectacol, târg de proiecte organizat la nivel de clasă, cilu de studiu sau şcoală. Proiectul poate fi realizat individual sau în grup.

Evaluarea proiectului se poate face pe baza unei grile în care indicatorii au ca reper exprimarea temei, a ipotezei de lucru, a situaţiei analizate, a concluziei, argumentarea, concluzionarea, consultarea altor surse, corectitudinea lucrării, cu descriptori pentru nivelele foarte bun, bun, mediu, slab.

Experienţa didactică personală m-a făcut să intuiesc oarecum empiric aportul acestui tip de învăţare la îmbunătăţirea calităţii predării, în primul rând prin prospeţimea pe care noul, ineditul o aduce în activizarea elevului la clasă. Am tatonat, practic, până de curând, când am luat contact direct cu un mediu şcolar în care **PBL** se află printre cele mai valorificate metode de învăţare şi evaluare şi anume în învăţământul preuniversitar particular[57], care, deşi respectă în întregime curriculumul naţional, este bine ancorat în tot ceea ce înseamnă modernitatea actului didactic la nivel european şi nu numai. Desigur, baza materială ce stă la dispoziţia elevilor şi a cadrelor didactice nu se compară, în general, cu cea oferită de învăţământul de stat, dar discuţia nu este neapărat aceasta. Preocuparea pentru a ţine pasul cu vremurile ar trebui să fie motorul interior ce propulsează la nivel tot mai înalt măiestria unui dascăl cu vocaţie. **PBL** oferă o largă paletă de valorificare la orice nivel de studiu, la orice disciplină, inclusiv în domeniul învăţământului muzical.

Disciplinele muzicale teoretice (Istoria muzicii, Forme muzicale, Armonie, Teorie-Solfegiu-Dictat) se află în primul rând în atenţia noastră, dar, de ce nu, cu siguranţă pot fi identificate teme deosebit de interesante şi în domeniul practicii instrumental-camerale, vocale. Mă voi rezuma la enumerarea aleatorică şi prezentarea succintă a câtorva posibile teme de proiect ce pot fi abordate:

1. analiza interdisciplinară de tip muzicologic a unei lucrări muzicale (studiată eventual la instrument, pian complementar, muzică de cameră, orchestră etc.)
2. analiza comparată a unor interpretări de referinţă
3. realizarea unei bibliografii pentru un anumit subiect
4. realizarea unor filme tematice
5. realizarea de afişe, programe de sală, prezentări pentru o micro-stagiune de concerte, cu o anumită tematică
6. planşe-proiect cu informaţii despre un compozitor, o epocă muzicală, un interpret, un gen sau o formă muzicală, chiar şi pentru diferite probleme de teorie muzicală (de exemplu cercul cvintelor) sau armonie (de exemplu cadenţe armonice), familii de instrumente etc.
7. curiozităţi din lumea muzicii
8. calendar muzical
9. dicţionar de termeni muzicali
10. revista muzicală
11. realizarea unui CD/DVD tematic

Lista ar putea continua...

---

[57] Este vorba colaborarea cu Scoala Internaţională Cluj, în anul şcolar 2005-2006.

Beneficiile sunt numeroase, chiar imprevizibile uneori, fiindcă țin de personalitatea fiecărui elev în parte, de posibilitățile sale, de raportarea sa la tot ceea ce implică finalizarea unui proiect. Efortul este şi el pe măsură, atât din partea elevului, cât şi din partea profesorului. Insă balanța se înclină clar şi spre PBL, ce poate fi şi e necesar a fi considerat o modalitate de îmbogățire a cunoştințelor în domeniul didacticii şi metodii predării, de perfecționare continuă, într-o lume aflată mereu – de ce să nu recunoaştem? - cel puțin cu un pas înaintea învățământului.

Si dacă stăm totuşi să ne gândim puțin, ce facem noi, profesorii, atunci când la început de an şcolar ne întocmim planificările? Proiectăm, proiectăm ... Haideți să mai şi prospectăm, să ne revizuim abordarea despre ce înseamnă învățământul modern, eficient şi de calitate. Astfel, vom proiecta mai bine, vom proiecta cu adevărat, iar elevii noştri o vor face şi ei, învățând de la noi.

BIBLIOGRAFIE

BONTAŞ, Ioan - *Pedagogie*, Editura All, Bucureşti, 1995

DRAGOMIR, Mariana - *Managementul activităților didactice. Eficiență şi calitate*, Editura Eurodidact, Cluj-Napoca, 2002

IONESCU, Mihaela - *Managementul clasei. Un pas mai departe...*, Humanitas Educațional, Bucureşti, 2003

MIALARET, Jean-Pierre - *Apprentisage musical et enseignement programme*, în *Monographies Francaises de Psychologie* nr.47, Editions du CNRS, 1979

NICOLA, Ioan - *Pedagogie*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1994.

CORUL ÎN ORATORIILE BIZANTINE ALE COMPOZITORULUI PAUL CONSTANTINESCU

Masterand **Ramona-Mirabela Iuşcă**
Universitatea de Arte *George Enescu*, Iaşi

Începând cu prima jumătate a secolului al XX-lea, muzica românească a atins stadiul maturității sale, asteptându-ne la noi forme de stilizare şi perfecţionare prin evidențierea valorilor arhetipale ale culturii româneşti. Muzica bisericească corală păstrează repertoriul existent şi adaugă noi lucrări, abordând şi genuri ample, extraliturgice, precum oratoriul, recviemul sau cantata. Apariția acestor genuri în stilistica muzicală românească este o probă de maturitate artistică. Totuşi, acest gen vocal-simfonic intră în contradicție cu practica exclusiv vocală a Bisericii ortodoxe, neexistând o tradiție muzicală asemănătoare genurilor vocal-simfonice cu tematică religioasă. Pe de altă parte, chiar dacă oratoriile sunt de proveniență occidentală, fondul şi conținutul lor este național.

În ceea ce priveşte oratoriul, Paul Constantinescu aduce o mare contribuție în istoria muzicii româneşti prin cele două mari capodopere ale sale, *Oratoriul Bizantin de Crăciun „Naşterea Domnului"* şi *Oratoriul Bizantin de Paşti „Patimile şi Învierea Domnului"*, ambele create după 1944.

Cele două oratorii reprezintă o sinteză între tradiție şi modernism, reunind elemente ale oratoriului preclasic cu elemente ale muzicii secolului XX. Astfel, Paul Constantinescu reia tiparele oratoriilor lui Bach şi Händel şi le adaptează, aducând ca element înnoitor utilizarea melosului bizantin sub formă de citat şi a melosului propriu înveşmântat armonic şi orchestral. Structura oratoriului rămâne aceeaşi prin desfăşurarea sub formă de numere, în care regăsim alternața recitativelor (ce reprezintă partea epică atribuită Evanghelistului) cu arii, coruri, interludii orchestrale, corale, motete şi fugi, totul însă adecvat stilului psaltic. Paul Constantinescu alege textele Evangheliilor legate de perioada Crăciunului, respectiv a Paştelui, precum şi cântările practicate în cadrul laudelor bisericeşti.

În programul de sală al Filarmonicii, stagiunea 1947-1948, atunci când a avut loc prima audiție a Oratoriului de Crăciun, autorul nota: „*Oratoriul pe care îl prezint astazi, întregeşte ciclul pe care mi l-am propus asupra momentelor esențiale ale cultului nostru ortodox, pornind de la splendoarea imnografiei şi muzicii bizantine, transformate prin simțământul şi tehnica modernă, căutând să păstrez nealterat fondul său*"[58].

Oratoriile sunt concepute ca imne de slavă şi sunt construite astfel: Oratoriul de Crăciun este alcătuit din trei părți: *Buna Vestire*, *Naşterea* şi *Magii*, iar Oratoriul de Paşti cuprinde *Calvarul*, *Moartea* şi *Îngroparea*, aducând şi momentul *Învierii*, moment ce nu este cuprins în *Pasiunile* lui Bach.

În ceea ce priveşte libretul oratoriilor, regăsim două modalități de abordare a compozitorului: Oratoriul de Crăciun aduce texte biblice din Evangheliile după Luca şi Matei (*Sedelna de utrenie* a glasului III, *De frumseţea fecioriei tale*; *Catavasia la Întâmpinarea Domnului*, *Nu pricep Curată* sau *Podobia* glasului III, *Minune prea mare*),

---

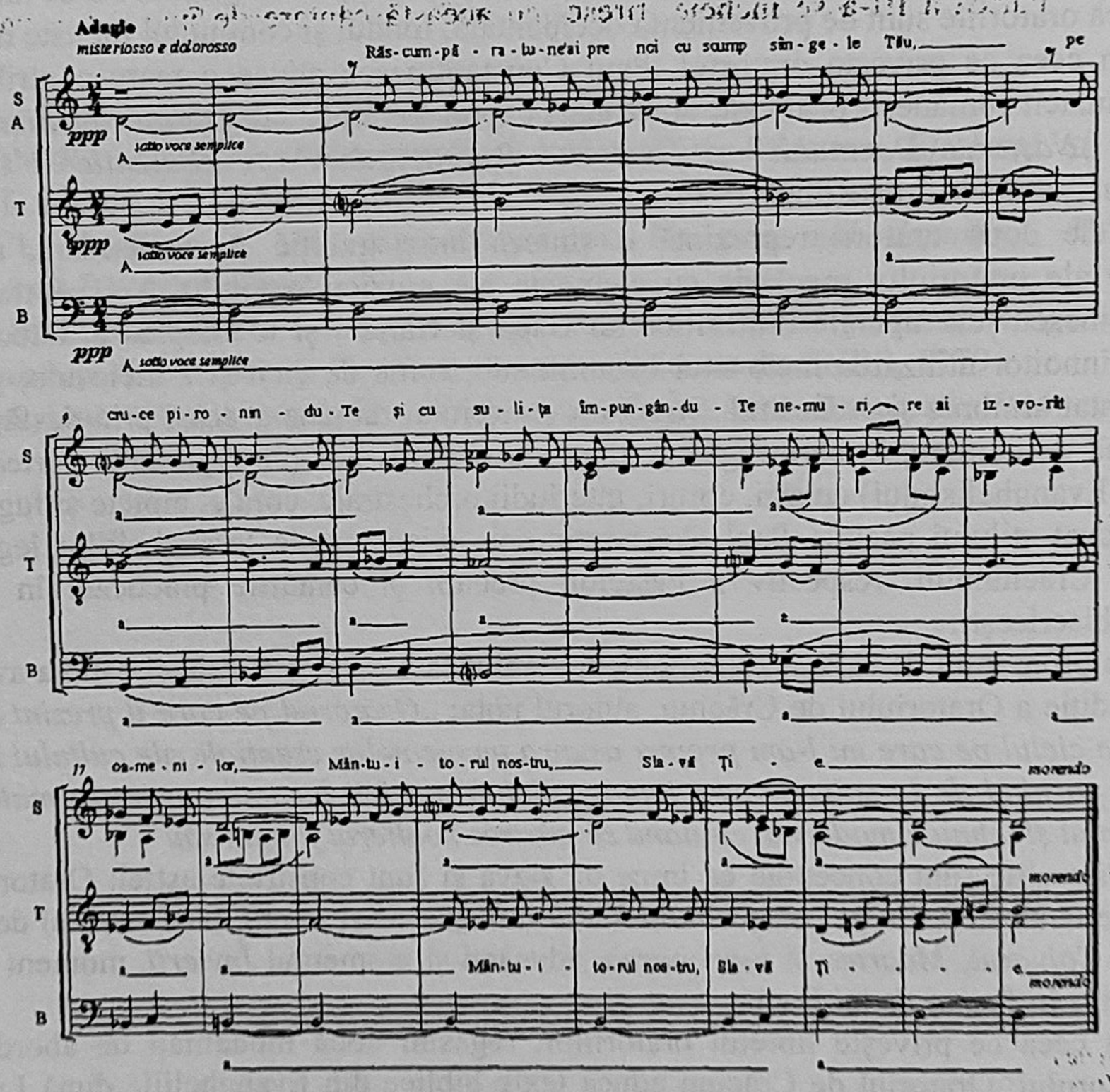
[58] Stelian Ionaşcu – *Paul Constantinescu şi muzica psaltică românească*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2005, pg. 232

în timp ce Oratoriul de Paşti este construit pe texte bizantine, reconstituite, traduse şi orânduite de bizantinologul I. D. Petrescu (*Aliluia* a glasului VIII, *Cămara Ta*, condacul *O Dumnezeiescul, o Iubitul* a glasului IV, cântarea pslatică în glasul VI *Astăzi s-a spânzurat pe lemn*, starea întâi a Prohodului, varianta în glasul II cromatic a cântării *Hristos a înviat*, combinată cu *Ziua Învierii* pe glasul I şi din nou *Aliluia*).

În ceea ce priveşte limbajul strict muzical, asistăm la o muzica modală, având la bază glasurile bisericeşti, fără să excludă anumite relaţii funcţionale tonale care se pot încadra firesc pe parcursul desfăşurării muzicale a oratoriului. În unele cazuri, compozitorul modifică organic melodiile ce se încadrează în genul cromatic (gl. II şi gl. VI – *Dezbrăcatu-M-au pre Mine* sau *Astăzi s-a spânzurat pre lemn*), dar păstrează treptele inițale ale glasurilor şi unele cromatisme, evitând totuşi secunda mărită pentru a imprima muzicii un caracter sobru şi mai apropiat gândirii modale medievale.

Melodia, elementul de bază al discursului muzical, cunoaşte mai multe surse de inspirație, toate având ca element comun modurile bizantine. Trăsătura caracteristică a oratoriilor bizantine „rezidă în modalism. Utilizarea modurilor bizantine duce la o mare bogăție a sistemelor de organizare şi o mare varietate a formulelor melodice”[59]. Pe parcursul celor două oratorii vom regăsi diferite scări muzicale specifice muzicii psaltice.

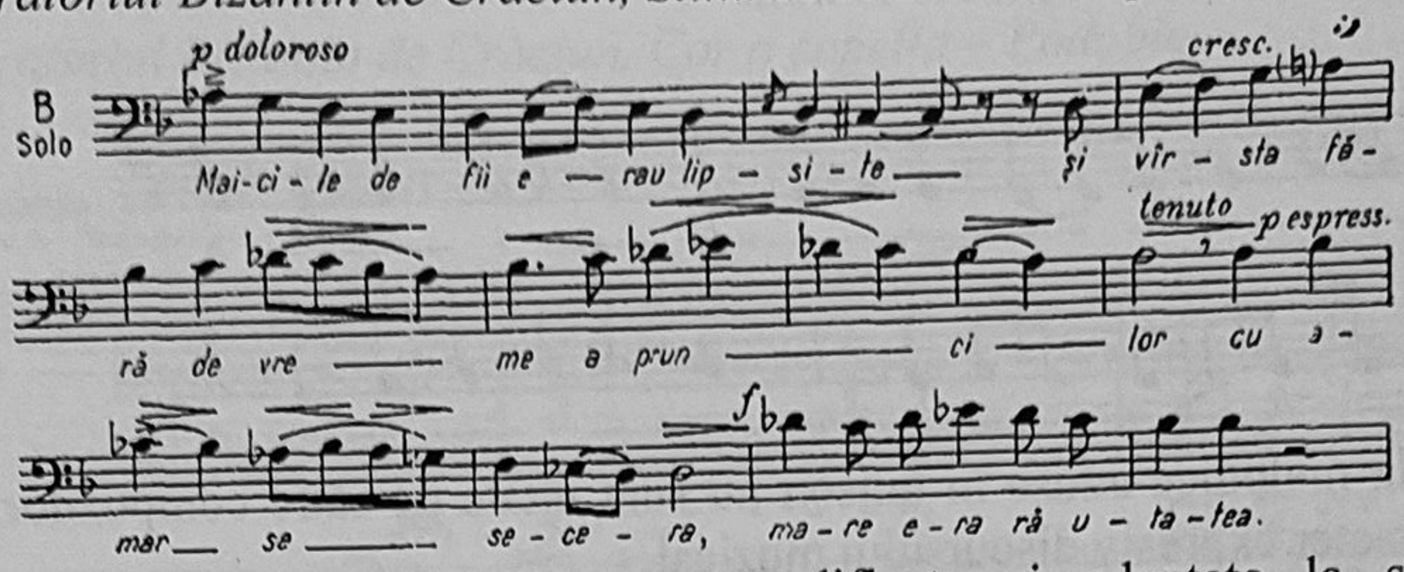
Ex. 1 – *Oratoriul Bizantin de Paşti, Sedelna-Podobie*



În numeroase momente vom regăsi citate muzicale pe care Paul Constantinescu le preia în forma sa originală pentru a le include în discursul muzical.

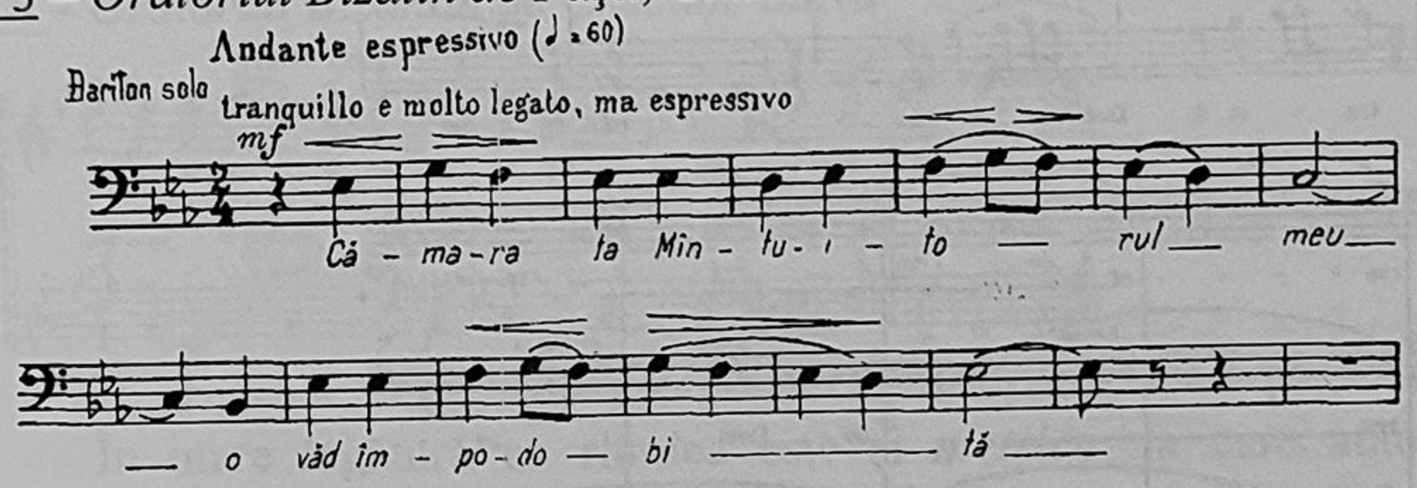
[59] Nicolae Gâscă – *Interpretarea muzicii corale*, Editura Junimea, Iaşi, 2004, pg. 307-308

Ex. 2 – *Oratoriul Bizantin de Crăciun, Stihirile ceasurilor împărăteşti*



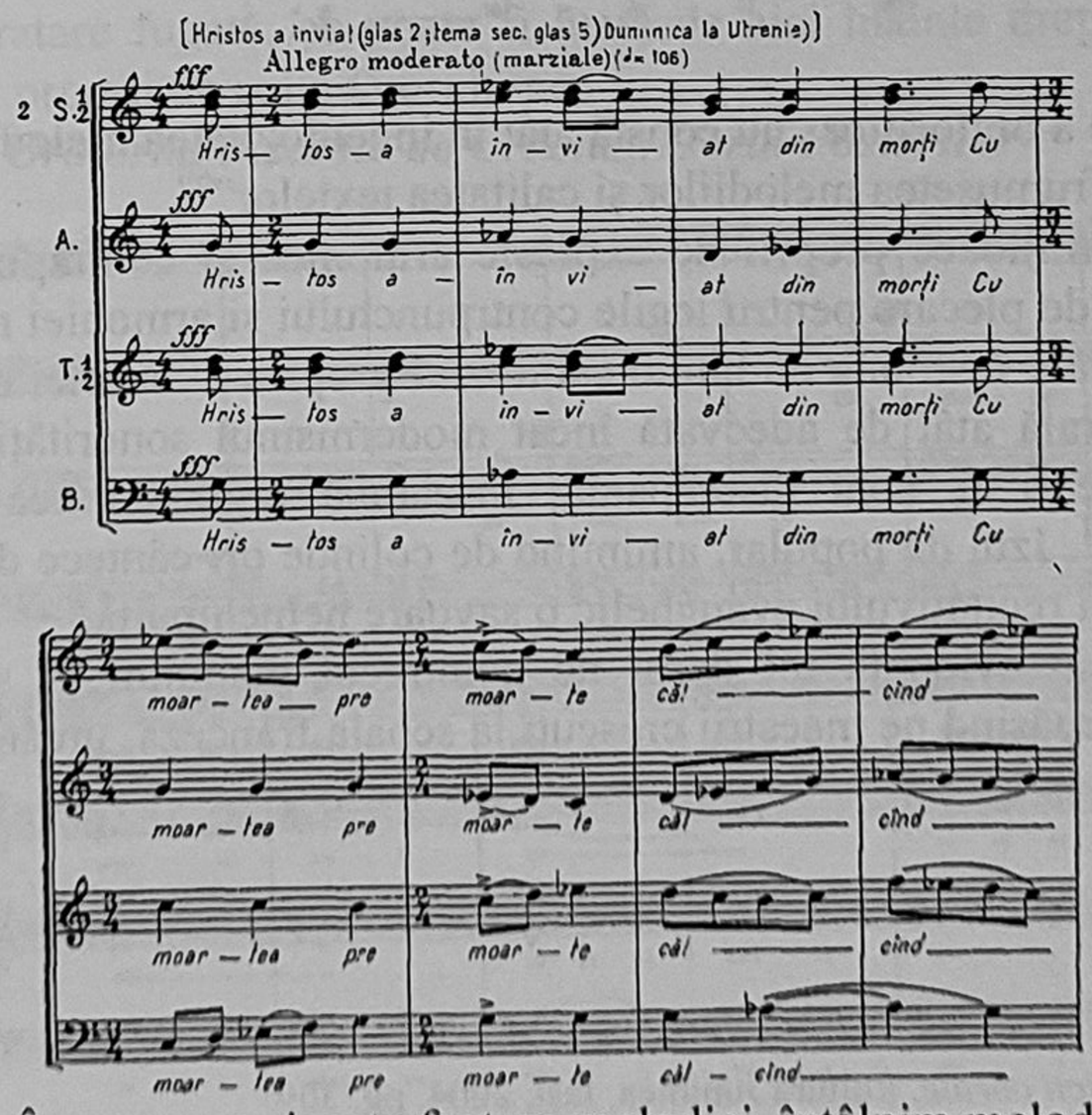
Alteori, citatele muzicale sunt modificate şi adaptate la stilul creator al compozitorului, păstrând însă conturul care aminteşte de original. Astfel, în Oratoriul de Paşti, în Luminânda de la Utrenie, în original prima frază începe cu fundamentala şi cadenţează pe treapta a VI-a *re*. Transpund-o la un ton inferior *mi bemol*, compozitorul interpretează fundamentala ca terţă relativa minoră, iar cadenţa o păstrează tot pe treapta a VI-a, dar nu a ionicului *mi bemol* ca în original (*fa*), ci tot a relativului (*do* eolic). Următoarea frază însă conţine armonic sensul original al melodiei, de cadenţă pe fundamentala ionică.

Ex. 3 – *Oratoriul Bizatin de Paşti, Cămara Ta*



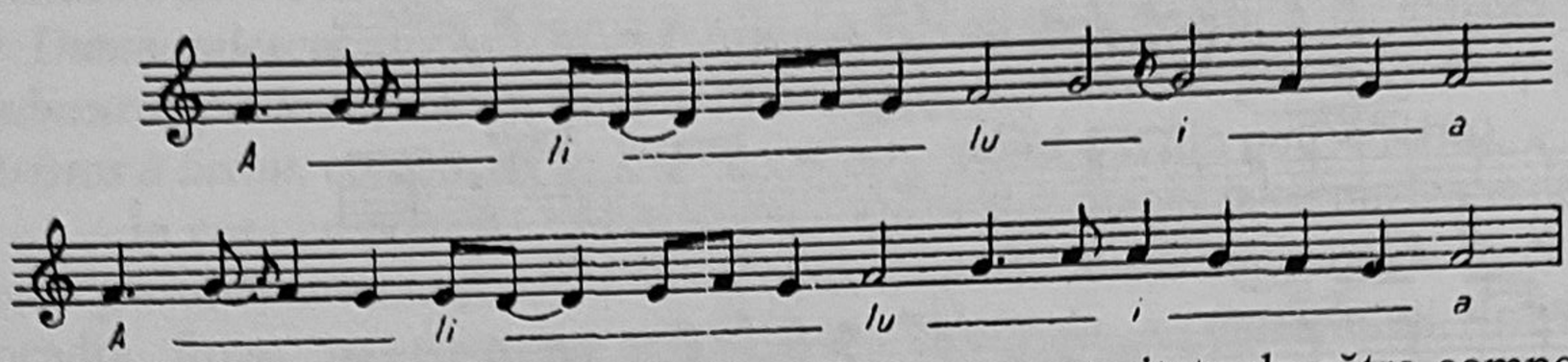
În toate cazurile însă, modalismul este prezent, având o mare forţă expresivă şi o puternică originalitate.

Ex. 4 – *Oratoriul Bizantin de Paşti, Hristos a înviat*



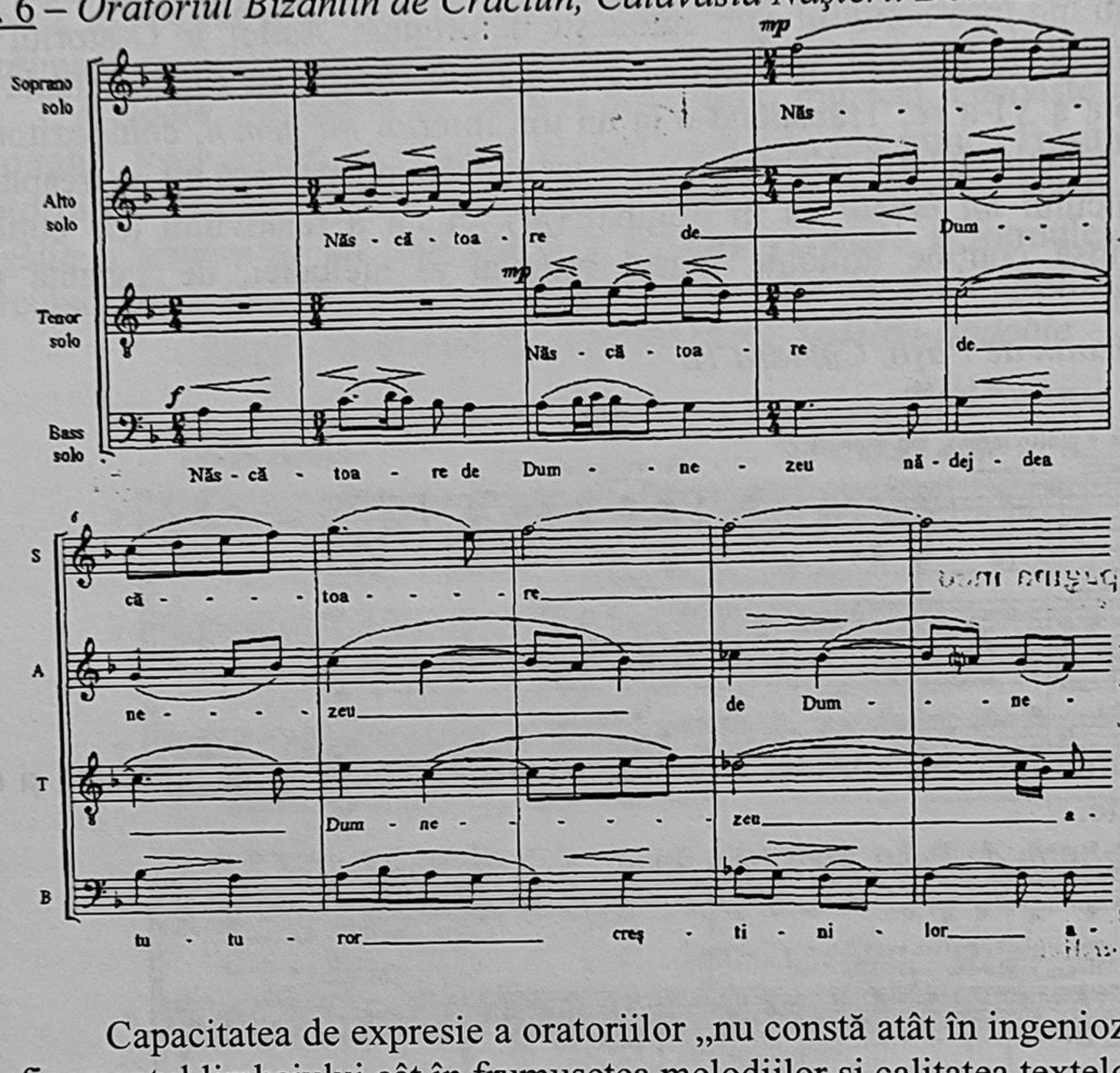
În ceea ce priveşte factura melodiei, întâlnim melodii melismatice:

Ex. 5 – *Oratoriul Bizantin de Paşti, cor Aliluia*



Nici liniile melodice aduse în unison nu sunt uitate de către compozitor, acestea dând un mare caracter expresiv discursului muzical.

Ex. 6 – *Oratoriul Bizantin de Crăciun, Catavasia Naşterii Domnului*



Capacitatea de expresie a oratoriilor „nu constă atât în ingeniozitatea melodică sau rafinamentul limbajului cât în frumusețea melodiilor şi calitatea textelor”[60].

El a căutat şi a găsit mijloace proprii de expresie armonică şi contrapunctică, muzica lui fiind astfel punctul de plecare pentru legile contrpunctului şi armoniei modale aplicate cântului bizantin. „Fără a înstrăina cu nimic caracterul propriu al acestei muzici, el adaugă o lucrătură orchestrală atât de adecvată încât modernismul sonorităților, al culorilor obținute, departe de a fi notă discrepantă, înseamnă argumentarea ideea muzicale pure, în stilul cerut”[61]. Izul de popular, amintind de colinde ori cântece de stea, dau interludiului instrumental şi recitativului evanghelic o savoare neînchipuită.

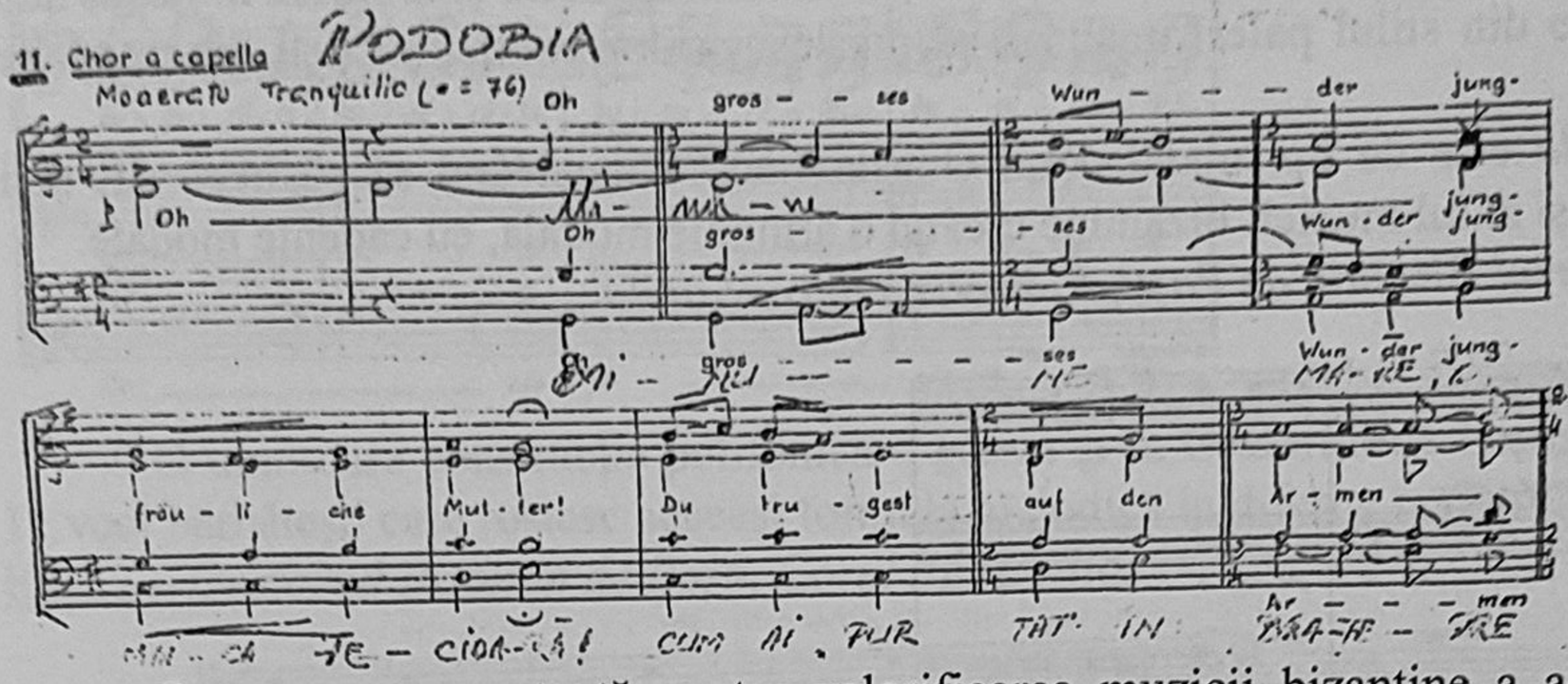
Corul a capella pune în evidență tot darul de neîntrecut mânuitor al vocilor omeneşti fără nici un suport, depăşind pe maeştrii crescuți la scoala franceză, urcând spre culmi neatinse de noi.

---

[60] Nicolae Gâscă – *Interpretarea muzicii corale*, Editura Junimea, Iaşi, 2004, pg. 309

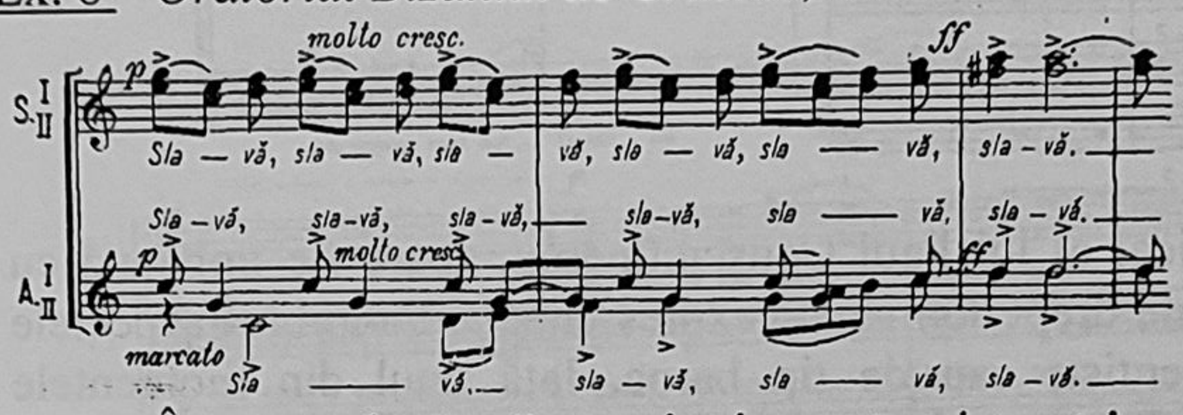
[61] Vasile Tomescu – *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistaă România, Bucureşti, 1967, pg. 174

Ex. 7 – *Oratoriul Bizantin de Crăciun, Cor a capella – Podobie*



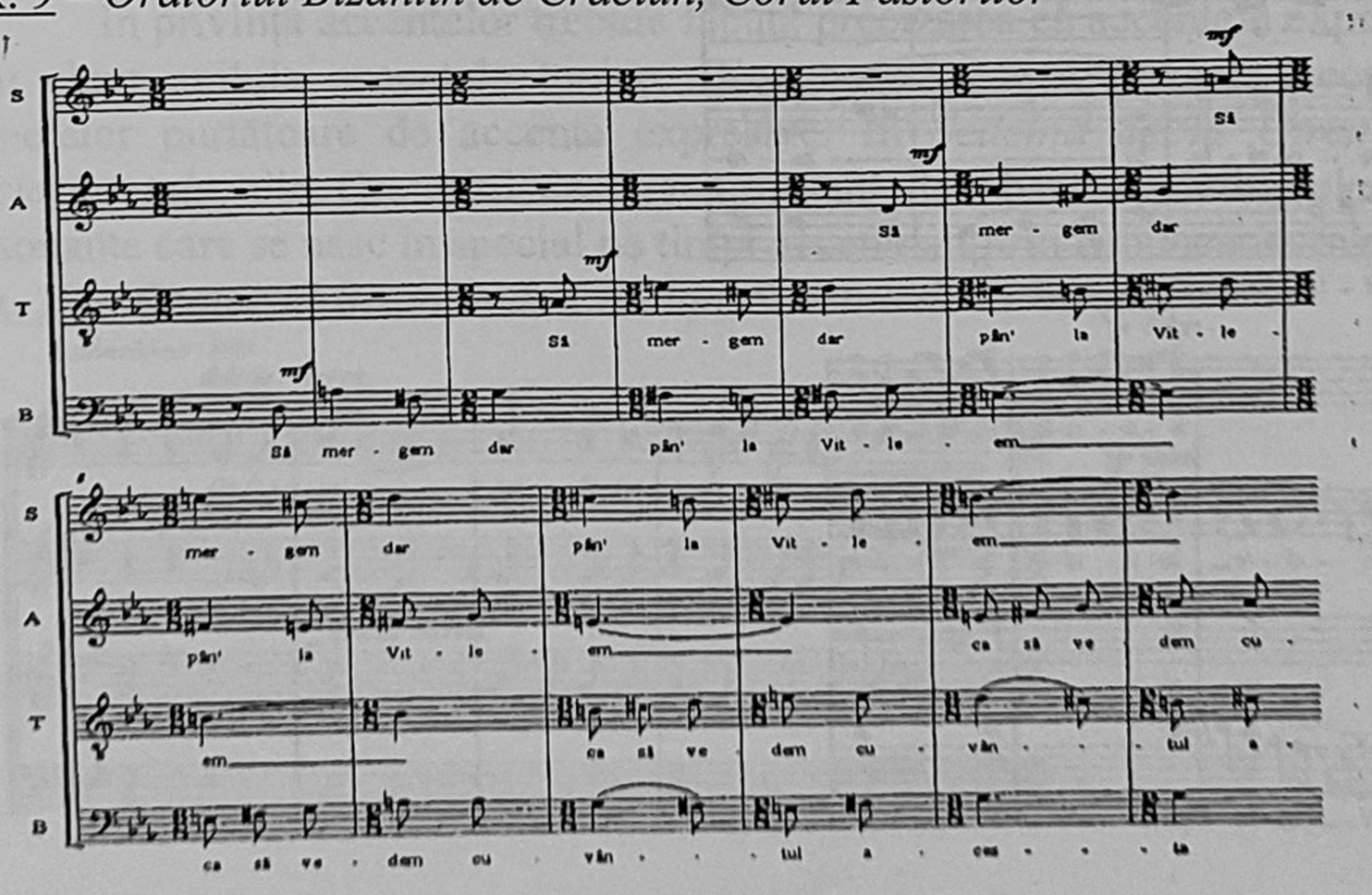
Preocuparea constantă pentru valorificarea muzicii bizantine a adus în creația vocal-simfonică a lui Paul Constantinescu nu numai o melodică bogată ci şi o ***ritmică*** variată, de aceeaşi inspirație. Întâlnim o imensă varietate ritmică dată de structurile specifice ale muzicii bizantine.

Ex. 8 – *Oratoriul Bizantin de Crăciun, Slavă*



În mare legătură cu ritmica este şi ***metrica***, la care autorul apelează pentru obținerea unor efecte expresive originale. Metrica apare în oratorii organizată după modelul convențional clasic din notația occidentală, pentru a putea coordona în timp acțiunea solistic-coral simfonică; rămâne însă libertatea dictată de accentele tonice ale textului. Corul păstorilor nr. 9 capătă vigoare prin alternarea măsurii binare cu ternară într-o tratare fugată, ce poate fi luată de aici înainte drept model de prelucrare a unei melodii proprii de colindă ori în gen.

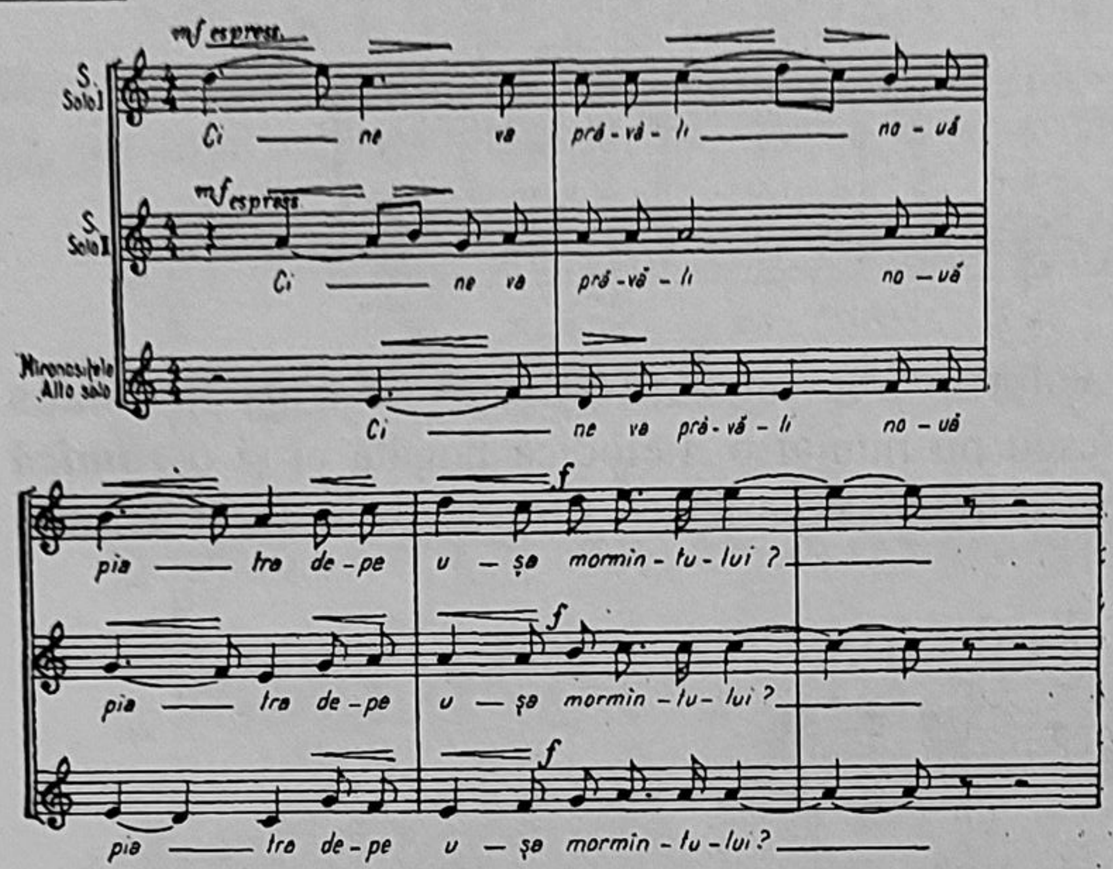
Ex. 9 – *Oratoriul Bizantin de Crăciun, Corul Păstorilor*



Marile probleme ce se pun în aceste două lucrări bazate pe cântarea bisericească sunt problema stilului, a armoniei şi polifoniei modale, precum şi a recitativului. Paul Constantinescu a tratat orchestra, corul şi soliştii în contrapunctul şi armonia modală, fără nici o emanație din stilul palestrinian ori al meştesugarilor contrapunctişti din celelalte şcoli.

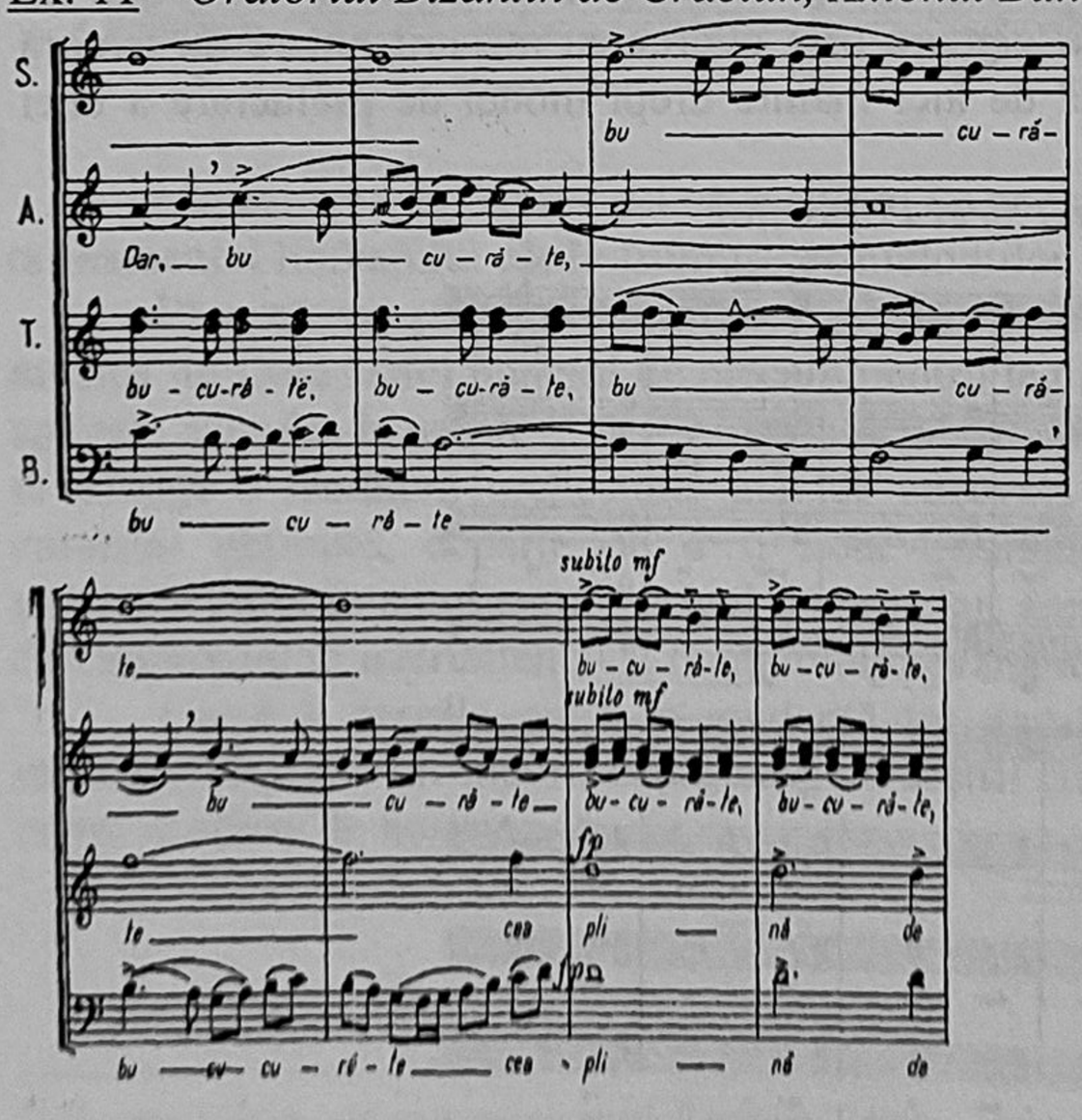
Armonia este de tip modal, Paul Constantinescu încercând să păstreze cât mai mult melodica şi stilul muzicii bizantine creând o armonie modală, cu cadențe modale.

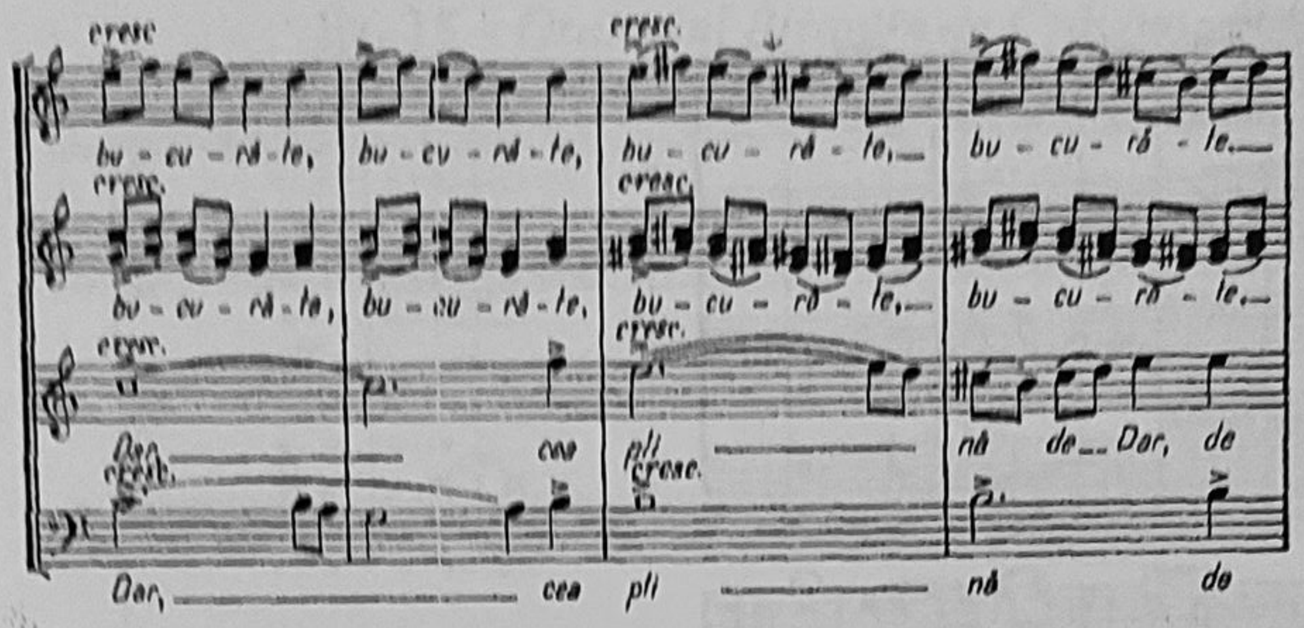
Ex. 10 – *Oratoriul Bizantin de Paşti, Plângerea mironosițelor*



Polifonia în limbajul muzical al lui Paul Constantinescu, apare fie îmbinată cu armonia, fie de sine stătătoare, având drept dominantă expresivitatea. Ea îmbină aspectele polifoniei gotice, cu cele renascentiste sau de tip baroc. Iată unul din momentele comparabile înaltelor modele de realizare clasică, în care distigem mai întâi o polifonie cu sens stric, cu bogate vocalize, apoi acel contrapunct armonic capabil să reflecte o lumină violentă prin modulații intense.

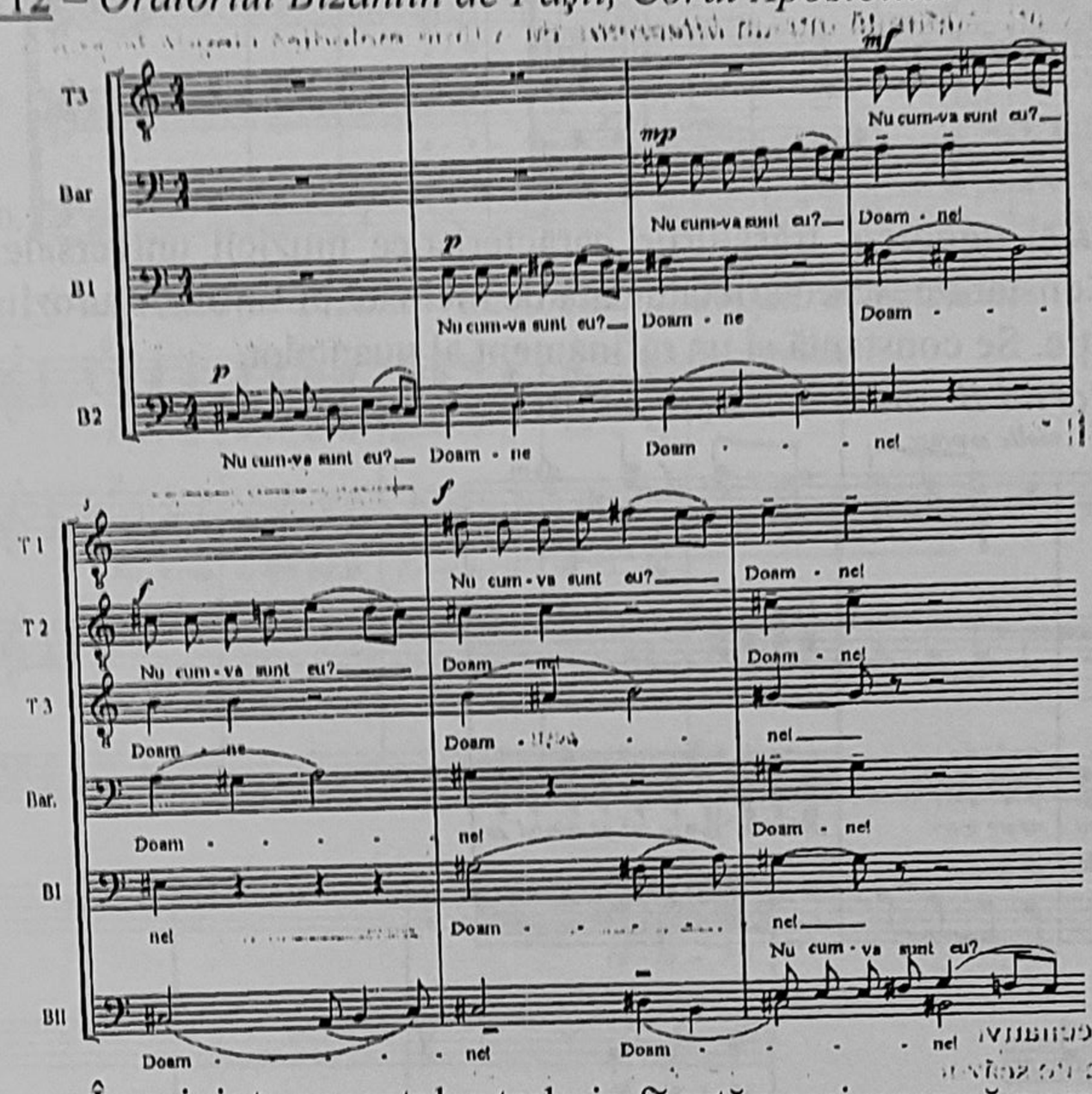
Ex. 11 – *Oratoriul Bizantin de Crăciun, Axionul Bunei Vestiri*





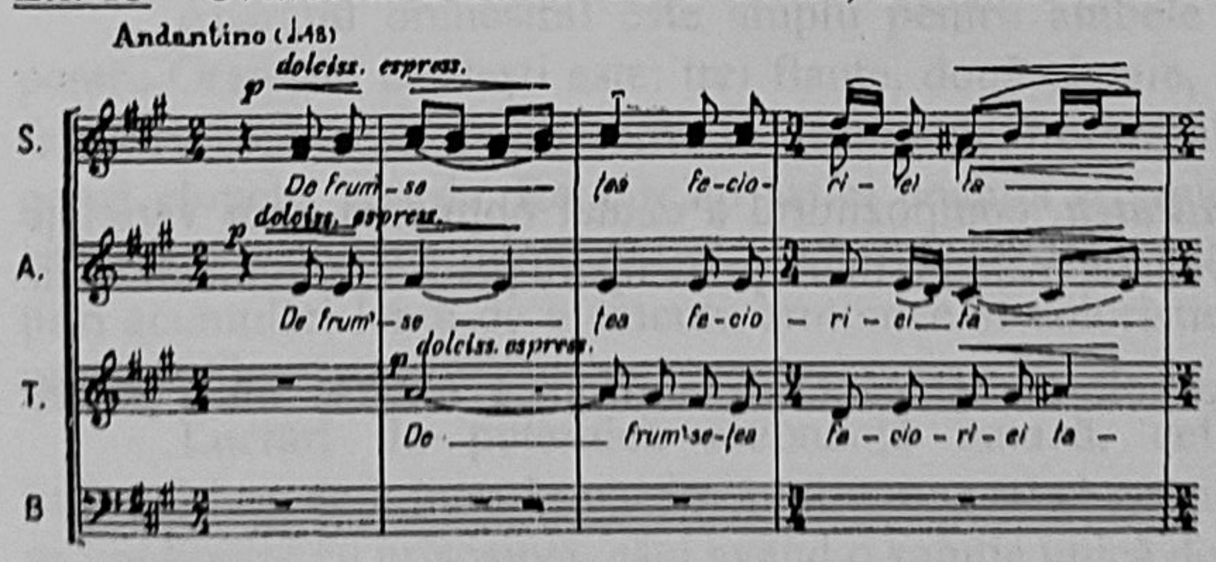
O uimitoare construcţie polifonică o găsim şi în Oratoriul de Paşti, un evantai de 12 voci bărbăteşti care rostesc aceeaşi formulă melodică în diferite registre.

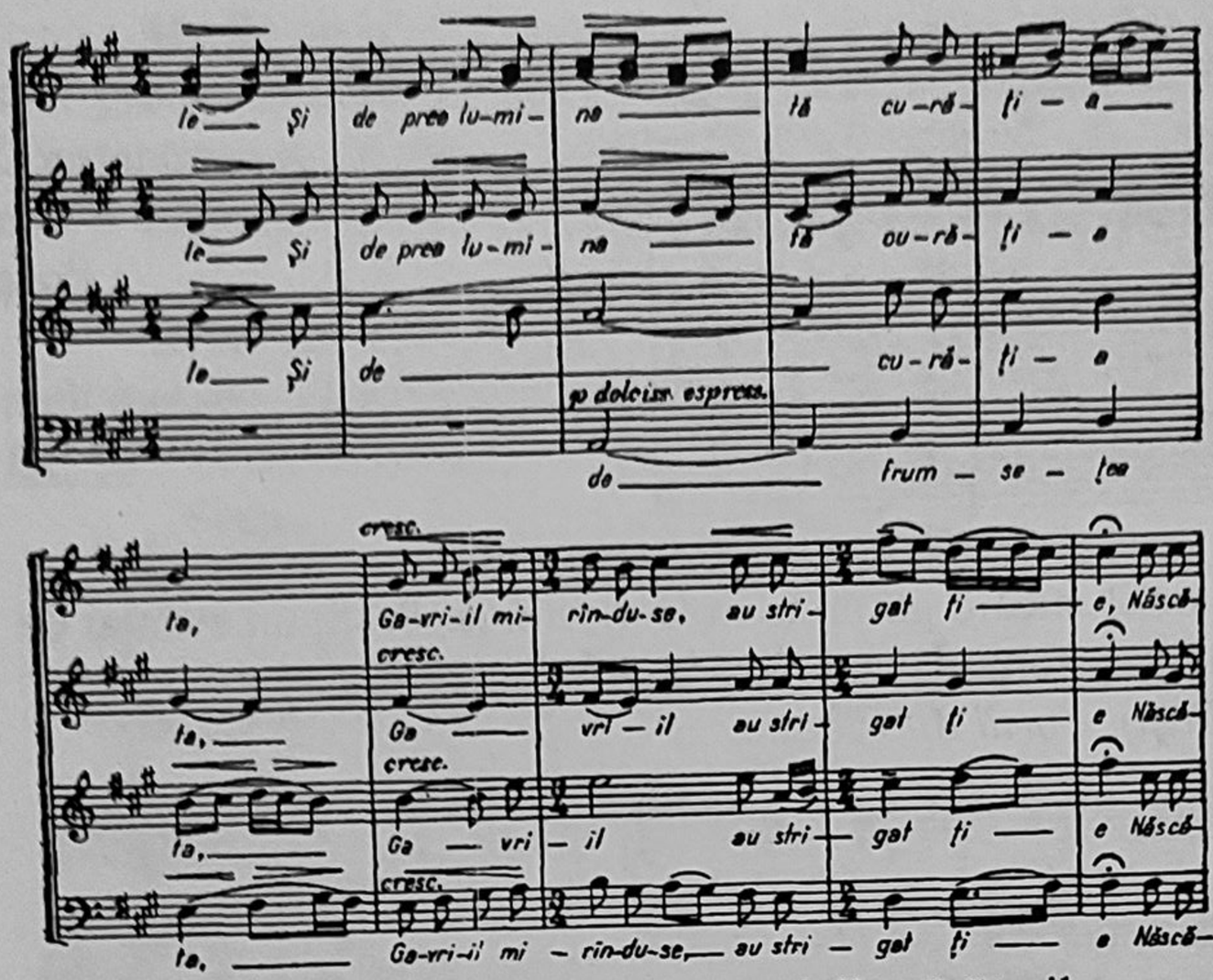
Ex. 12 – *Oratoriul Bizantin de Paşti, Corul Apostolilor*



În privinţa accentelor trebuie făcută precizarea că accentele expresive pot diminua sau chiar anihila accentele tonice. Din această cauză frazarea necesită identificarea sunetelor purtătoare de accente expresive. În *Sedelna de la Utrenie*, *De frumseţea fecioriei tale*, din Oratoriul de Crăciun, sunt de observat multiplele impulsuri corale disonante care se nasc în special pe timpi accentuaţi prin conducerea treptată a vocilor.

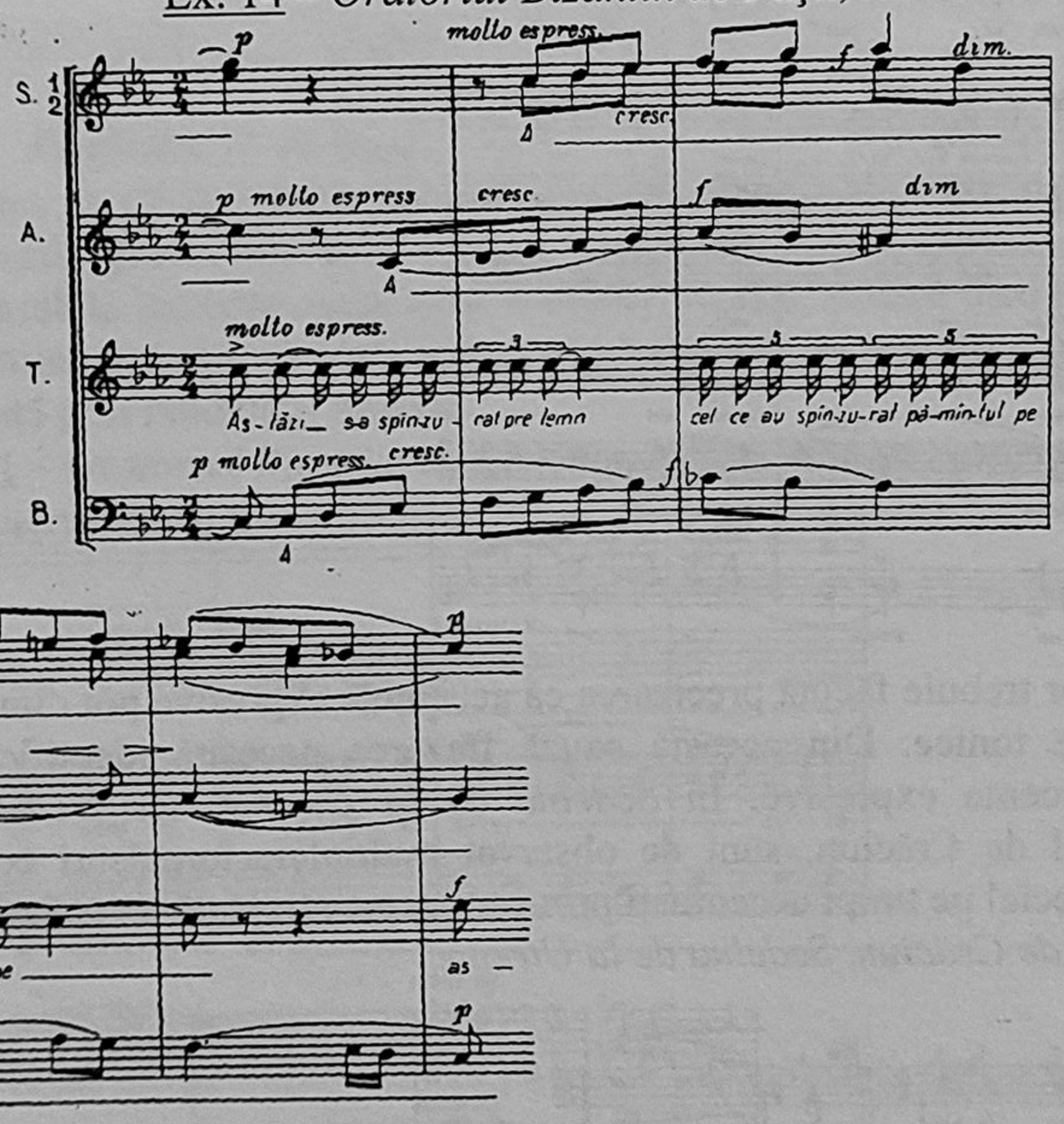
Ex. 13 – *Oratoriul Bizantin de Crăciun, Sedelna de la Utrenie*





În privința ***dinamicii*** şi ***agogicii***, trăsăturile caracteristice muzicii universale le vom regăsi în oratoriile lui Constantinescu: varietate dată de melosul bizantin, rigurozitate şi totodată libertate de execuție. Se constantă şi un rafinament al nuanțelor.

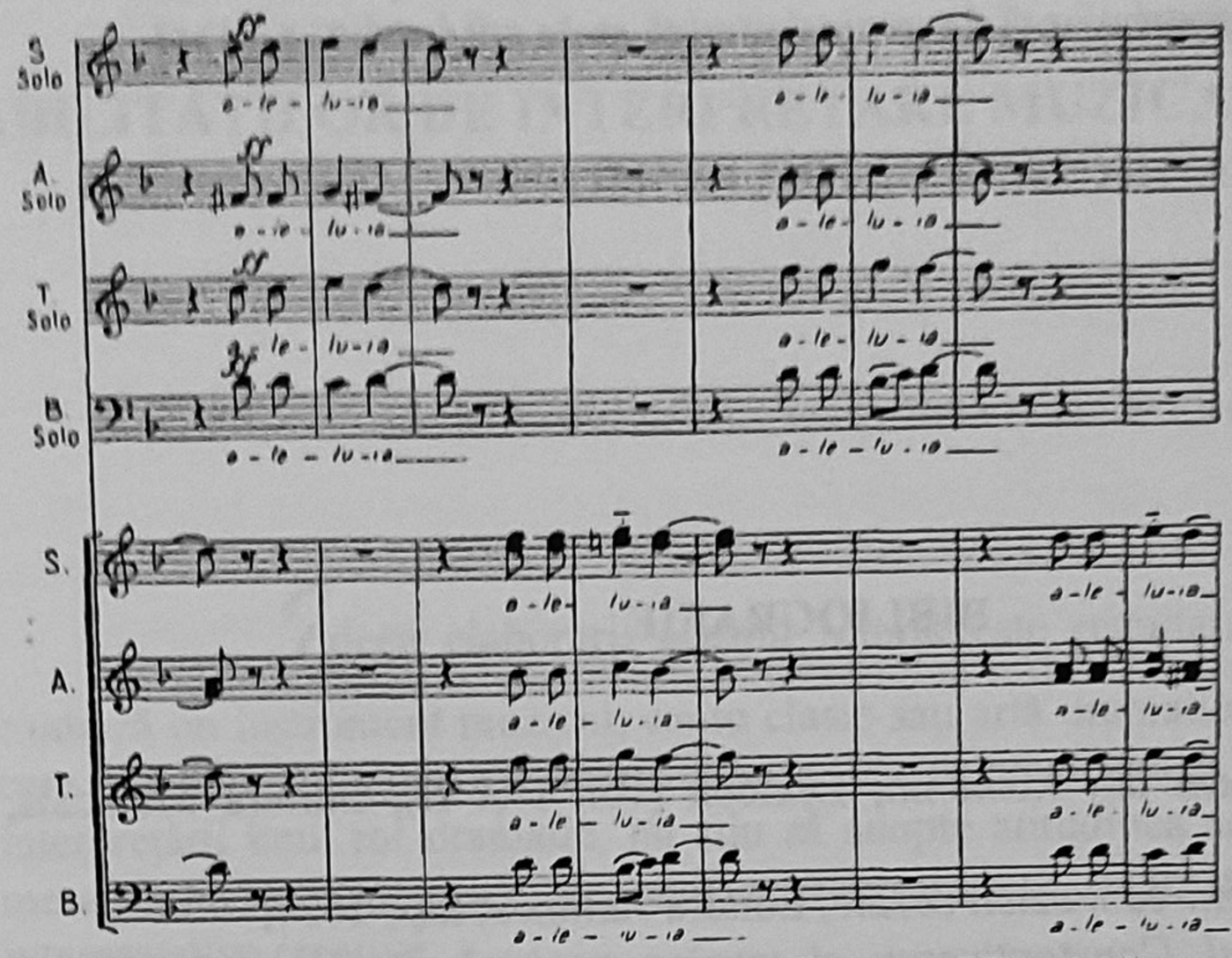
Ex. 14 – *Oratoriul Bizantin de Paşti, Astăzi s-a spânzurat pe lemn*



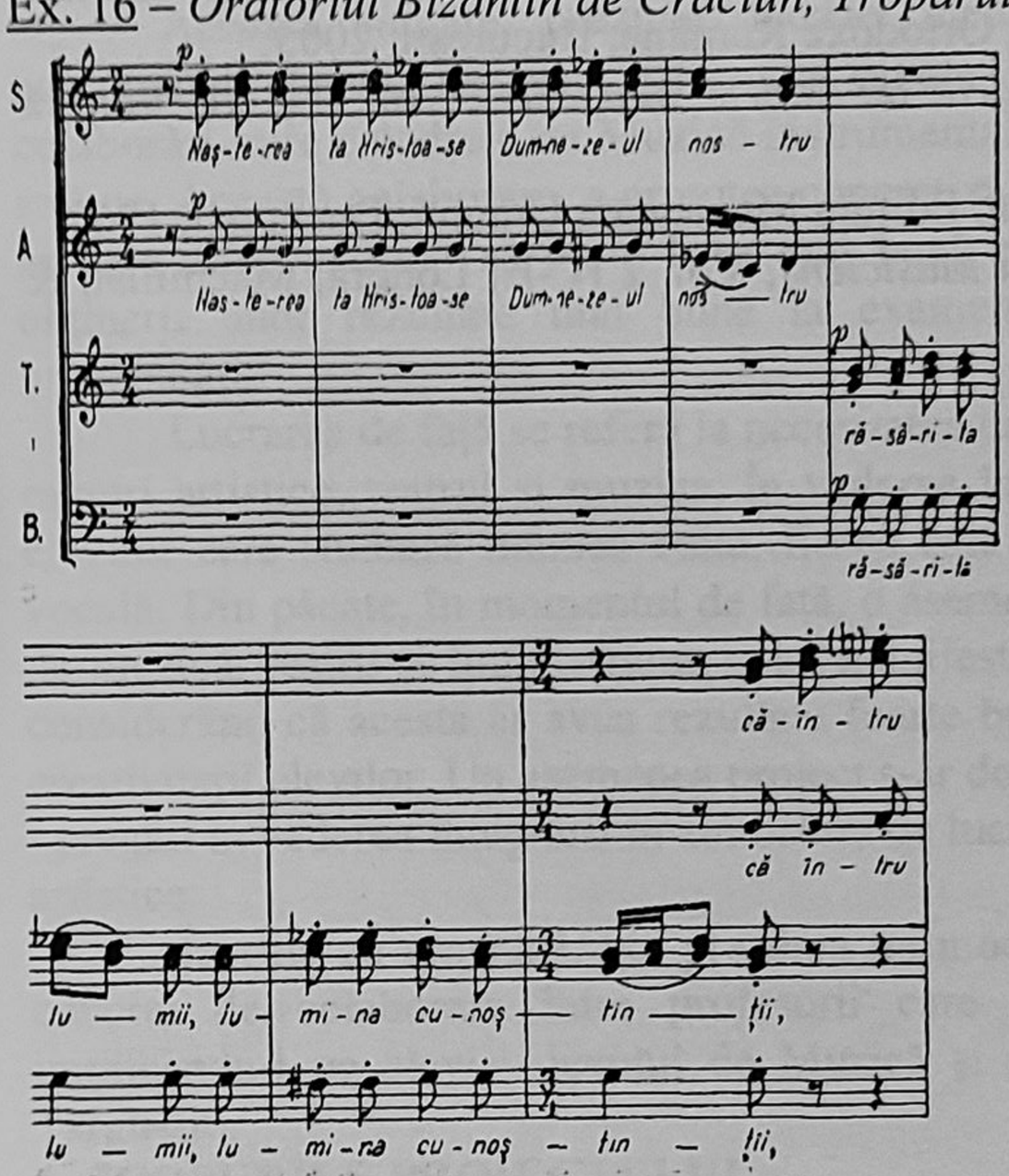
În ceea ce priveşte ***timbralitatea***, compozitorul a căutat obținerea unor varietăți timbrale atât instrumentale cât şi vocale, având o mare preocupare pentru individualizarea lor.

Dialogurile şi alternanțele solo-cor şi cântarea antifonică măresc mult paleta timbrală vocală.

Ex. 15 – *Oratoriul Bizantin de Crăciun, Aliluia*



Ex. 16 – *Oratoriul Bizantin de Crăciun, Troparul Naşterii*



Aparatul orchestral este amplu pentru ambele oratorii. Componența orchestrei pentru Oratoriul de Paşti este: trei flaute, două oboaie, două clarinete, clarinet bas, două fagoturi, contrafgot, patru corni, trei trompete, trei tromboane, două tube, harpă, timpani, gong, clopote, coarde. Remarcăm astfel bogația şi varietatea instrumentelor de suflat ce creează o sonoritate plină. Astfel, orchestra capătă o măreție gravă, desfăşurându-se epic prin acumulări lente de elemente armonice şi coloristice, acest lucru simțindu-se pe tot parcursul lucrărilor.

Lucrări de puternică rezonanță umană, cele două Oratorii Bizantine au îndreptățirea de a intra în patrimoniul universal al genului. Deschinzând un drum, acesta se împlineşte cu prisosință, căci având o soluție unică de realizare, e greu de conceput alte lucrări bizuite pe fondul tematic bizantin şi care să probeze o viziune stilistică fundamental diferită. Oratoriile Bizantine reprezintă o sinteză între tradiție şi modernism,

Paul Constantinescu creând două capodobere de mare importanță în istoria muzicii românești, având calitatea și stringența de expresie unică și de stil inedit.

BIBLIOGRAFIE

COSMA, Viorel - *Muzicieni din România*, Lexicon (vol. I și II), Editura Muzicală, București, 1989;

GÂSCĂ, Nicolae - *Interpretarea muzicii corale*, Editura Junimea, Iași, 2004;

IONAȘCU, Stelian - *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească*, Editura Institului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2005;

PASCU, G., BOȚOCAN Melania - *Carte de istorie a muzicii*, vol. I și II, Editura Vasiliana 98', Iași, 2003;

TOMESCU, Vasile - *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală a Uniunii, București, 1967;

* * * - *Grove's Dictionary of Music and Musiciens*, Vol. 2 (C-E) Londra, Macmillan & Co LTD, 1954.

ROLUL ORELOR DE TEATRU ÎN ÎMBUNĂTĂȚIREA ABILITĂȚILOR DE INTERPRETARE MUZICALĂ ALE ELEVILOR CARE STUDIAZĂ MUZICA

Profesor **Mareşi Gabriela**
Liceul de Muzică şi Arte Plastice *Constantin Brăiloiu* Târgu-Jiu

Ideea elaborării acestui referat este rezultatul observării elevilor care studiază un instrument muzical, canto clasic sau artă dramatică în liceele de specialitate, care a dus la concluzia că aceşti elevi nu au dezinvoltura şi prezența scenică necesară interpretării unui rol dramatic, nu ştiu să adopte atitudinea adecvată pentru a transmite mesajul lucrării muzicale pe care o interpretează şi le este greu să ofere soluții interpretative creative.

Această lucrare prezintă bazele metodologice ale studiilor de cercetare, parcurgând etapele necesare pentru a scoate în evidență necesitatea existenței unei colaborări între catedrele de Muzică instrumentală, Canto clasic, Artă dramatică şi Limbi străine. Această colaborare s-ar putea concretiza prin introducerea unor opționale care nu ar face altceva decât să ajute la o mai bună pregătire a elevilor de liceu în vederea obținerii unor rezultate mai bune la examenul de bacalaureat şi la admiterea în universități.

Lucrarea de față se referă la necesitatea unei colaborări mai strânse între cele două ramuri artistice, teatrul si muzica, în vederea îmbunătățirii abilităților interpretative ale elevilor care studiază muzica cultă, fie că este vorba despre muzica instrumentală sau vocală. Din păcate, în momentul de față, o asemenea colaborare nu există, însă profesorii de muzică, teatru şi limbi străine şi-au manifestat interesul pentru un asemenea proiect, considerând că acesta ar avea rezultate foarte bune în activitatea didactică şi stimularea creativității elevilor. Un asemenea proiect s-ar dori a fi un ajutor acordat elevilor pentru a-i pregăti în vederea integrării în atmosfera de lucru universitară şi a unei eventuale cariere artistice.

În cele ce urmează, voi prezenta un model de proiect pornind de la un exemplu concret de colaborare între profesorii care reprezintă cele două ramuri artistice, implicându-i pe elevii Liceului de Muzică şi Arte Plastice "Constantin Brăiloiu" din Târgu-Jiu.

1. SCOPURILE PROIECTULUI

Scopurile acestui proiect sunt următoarele:

- Să prezinte profesorilor care colaborează la acest proiect domeniile de studiu ale celor două specialitați (muzica şi teatrul) şi metodele specifice de predare ale fiecăreia dintre ele, astfel încât aceştia să poată propune soluții pentru integrarea celor două specialități într-un proiect comun. Este necesară, de asemenea, fixarea unor repere teoretice care să poată fi, mai apoi, transpuse în practică.
- Să sugereze introducerea acestei colaborări în programa şcolară pentru elevii de liceu, urmărindu-se evidențierea aspectelor creative ale activitaților de învățare şi predare, precum şi a avantajelor pe care elevii le pot obține ca urmare a participării la acest tip de curs combinat. Stimularea creativității şi a motivației pentru studiu se numară printre avantajele acestei soluții de predare.

2. IPOTEZELE CERCETĂRII

Acest proiect este elaborat pornind de la următoarele ipoteze:

2.1. Ipoteza generală: Cunoştinţele actuale în domeniul creaţiei artistice permit elaborarea unor sisteme de lucru noi cu caracter inovator, care pot duce la creşterea eficienţei procesului de predare-învaţare. În cazul acesta, este vorba despre combinarea tehnicilor de lucru din teatru (exerciţii de dicţie, mişcare scenică, mimică şi interpretare) cu cele de predare a muzicii culte (exerciţii de respiraţie, vocalize, tehnici de emisie corectă a sunetului etc.) şi cu exerciţii de limbă străină (învăţarea pronunţiei corecte în limbile italiană, franceză sau germană).

2.2. Sub-ipoteza 1: Exerciţiile combinate (sunet şi mişcare) exercită o influenţă nu numai asupra eficienţei procesului de învăţare, ci şi asupra creativitaţii elevilor în general, îmbunătăţind fluenţa în exprimare, dicţia, flexibilitatea şi originalitatea interpretativă.

3. VARIABILE ÎN CERCETAREA SOCIO-PEDAGOGICĂ

3.1. Caracteristici de input: subiecţii cercetării sunt 20 de elevi ai Liceului de Muzică şi Arte Plastice, cu vârste cuprinse între 15 – 19 ani (clasele IX – XII). Dintre aceştia, avem 8 băieţi şi 12 fete. Şase dintre elevi studiază canto clasic, şapte studiază câte un instrument şi şapte fac parte din clasa de teatru.

3.2. Variabilele programului instructiv-educativ activitaţile folosite vor fi exerciţii de dicţie, recitare, mimică, mişcare scenică, interpretare de personaj etc. Cursul combinat de teatru şi muzică va fi organizat pe parcursul unui semestru, la intervale săptămânale. Profesorii care vor participa la acest proiect vor fi –profesorul de teatru, profesori de canto şi muzică instrumentală, ca şi profesori de limbi străine.

Se va constitui un grup experimental format din jumătate dintre elevii enumeraţi mai sus, asupra cărora se va exercita influenţa acestor variabile. Cealaltă jumătate a grupului de elevi va constitui grupul de control, care va asista la tehnicile de predare şi lucru fără a fi supus influenţei variabilelor independente. Experimentul la care vom apela va fi unul natural, care se va desfăşura chiar în cadrul fenomenului educaţional.

4. METODELE FOLOSITE ÎN CERCETARE

Acest proiect se va baza pe o cercetare aplicativă orientată, dar şi o cercetare operaţională, interdisciplinară care se desfăşoară numai în cadrul Liceului de Muzică şi Arte Plastice. Rezultatele cercetării vor fi adaptate strict la procesul de educare. Proiectul va avea trei componente:

- Investigaţia preliminară, prin intermediul căreia se urmăreşte aflarea gradului de interes al elevilor şi al profesorilor faţă de un asemenea proiect;
- Cercetarea bibliografică şi întocmirea unor bareme pentru evaluarea rezultatelor cercetării
- Construirea unei situaţii experimentale pentru a compara rezultatele obţinute în urma experimentului cu situaţia actuală şi pentru a afla gradul de eficienţă al unui asemenea proiect.

4.1. Investigaţia preliminară

Investigaţia preliminară se va realiza prin intermediul următoarelor metode:

- Chestionare complexe adresate elevilor şi profesorilor, prin intermediul cărora se va afla dacă şi unii şi alţii sunt conştienţi de lacunele pe care le au în interpretarea muzicală şi dacă sunt de părere că participarea la un asemenea proiect le-ar fi utilă.
- Organizarea unor focus grupuri formate din câte 5 elevi sau 3 profesori, în cadrul cărora se vor folosi diverse exerciţii şi aplicaţii pentru a afla care sunt aşteptările subiecţilor în privinţa acestui proiect şi cum consideră aceştia că trebuie organizat un asemenea curs combinat, astfel încât să le fie stimulat interesul faţă de cunoştinţele transmise şi să li se poată oferi o predare personalizată, în funţie de nevoile şi interesele

lor. În cadrul focus grupurilor, moderatorul le va adresa subiecţilor întrebări cu răspuns deschis (subiectul nu poate răspunde cu da sau nu, ci trebuie să formuleze un răspuns mai elaborat) şi se vor folosi aplicaţii de tip fişă de brainstorming (pentru a vedea asocierile pe care le fac subiecţii în legătură cu unele dintre noţiunile şi conceptele care urmează să facă obiectul acestui curs).

4.2.Cercetarea bibliografică şi întocmirea unor bareme pentru evaluarea rezultatelor cercetării.

Această etapă constă în studierea documentaţiei de specialitate privind metodele de predare în teatru şi muzică şi posibilităţile de asociere a acestora într-un curs combinat şi analizarea experimentelor altor unitaţi şcolare pentru a vedea metodele folosite şi rezultatele obţinute astfel încât proiectul actual să poată avea şanse de succes mai mari. De asemenea, se vor întocmi bareme care îi vor ajuta pe organizatorii proiectului să evalueze rezultatele obţinute şi să extragă concluziile pe baza acestora.

4.3.Construirea unei situaţii experimentale

Experimentul constă în organizarea unui atelier de teatru şi muzică, în cadrul căruia elevii vor lucra sub îndrumarea profesorilor spre a-şi îmbunătăţi tehnicile de interpretare. În vederea organizării experimentului, elevii vor fi împărţiţi în două grupuri: un grup experimental, care va participa atât la lecţii obişnuite, cât şi la lecţii în care se vor introduce elemente noi, bazate pe sugestiile elevilor, urmărindu-se motivarea şi stimularea creativităţii acestora. Cel de-al doilea grup va fi grupul-martor, care va participa numai la lecţii obişnuite, cu tematica propusă de profesorii participanţi. Rolul acestei tehnici este de a compara rezultatele obţinute cu fiecare dintre cele două grupuri şi a observa diferenţele apărute datorită modificărilor introduse în cazul grupului experimental.

O altă metodă de lucru utilă ar fi observaţia dirijată. Această metodă presupune ca grupurile să lucreze alternativ cu profesorii îndrumători. Grupul care asistă va avea ocazia să observe tehnicile utilizate cu celălalt grup şi să constate progresele, dar şi greşelile colegilor lor. Avantajele acestei metode sunt că elevii vor fi mai bine motivaţi de experienţa colegilor lor şi îşi vor putea adapta interpretarea în funcţie de aspectele pozitive sau negative pe care le observă în evoluţia celorlalţi.

Elevilor li se pot oferi formulare de feed-back la sfârşitul cursului, cu ajutorul cărora ei vor putea evalua cursul şi vor oferi sugestii pentru îmbunătăţirea cursului şi remedierea eventualelor probleme.

5.ANALIZA STATISTICĂ A DATELOR EXPERIMENTALE

În urma experimentului, se vor cuantifica şi înregistra rezultatele obţinute pe baza unor bareme de cercetare. Aceste date vor fi ordonate şi interpretate pentru a afla în ce măsură experimentul a avut succes şi a contribuit la îmbunătăţirea performanţelor şi la stimularea creativitaţii, precum şi la creşterea motivaţiei elevilor.

6.FINALIZAREA PROIECTULUI

Această etapă constă în redactarea şi prezentarea rezultatelor proiectului de cercetare şi propunerea de soluţii pentru îmbunătăţirea cursului combinat ce urmează a fi propus spre introducere definitivă în programa elevilor Liceului de Muzică şi Arte Plastice.

BIBLIOGRAFIE

SECĂREANU, Nicolae - *Cîntăreţul artist*, Bucureşti 1965

IONESCU, George - *Unele probleme de metodică a predării cântului*, Bucureşti 1971

VOINEA, Silvia - *Incursiune în istoria artei cântului şi a esteticii vocale*, Editura Pro Transilvania, Bucure;ti, 2002

HEITOR VILLA-LOBOS ÎNTRE ORIGINALITATE ŞI INFLUENȚE

Profesor drd. **Roxana Ota**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

Apariţia cea mai semnificativă şi unică totodată a artei muzicale braziliene din secolul XX, o reprezintă compozitorul Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Importanța sa nu constă doar în recunoaşterea sa internațională ci în crearea unui stil compoziţional în care tehnicile contemporane europene sunt combinate cu elemente ale muzicii aparţinând ţării natale.

La sfârşitul secolului al XIX-lea estul Braziliei era copleşit de influența muzicii, arhitecturii, literaturii şi culturii europene. Această legătură cu Europa începe în anul 1500 când portughezii au ocupat coasta Braziliei. Câteva decenii mai târziu iezuiţii au înlocuit în mod esențial cultura amerindiană cu stilul roman şi au fondat universităţi la a căror absolvire se obţineau diplome de licenţă în ştiinţe umaniste (1575)[62]. În opoziţie cu această umbrire a culturii amerindiene, muzica şi religia africanilor aduşi în Brazilia odată cu începutul sclavagismului, au rămas puternice. Acest trio cultural – european, african şi american – a coexistat timp de cinci secole, creând specificul culturii braziliene, mai ales a celei muzicale. Momentul istoric ce a cauzat migrația culturii europene spre Brazilia a fost anul 1807 când familia regală portugheză s-a stabilit în Rio de Janeiro după ce Napoleon a invadat Portugalia. După treizeci de ani familia regală se întoarce în Lisbon, lăsându-l pe prinţul Pedro I la conducerea Braziliei, a cărei independenţă este declarată în 1822. Cel mai iubit monah brazilian a fost însă Pedro al II-lea care a domnit patruzeci şi nouă de ani, aducând stabilitatea şi unitatea întregii ţări. Acesta a avut un important aport în susţinerea artei, înfiinţând şcoli de specialitate şi burse pentru studenţii ce doreau să studieze în Europa.

Se poate afirma faptul că, în 1816 Rio de Janeiro a beneficiat de pe urma "*suferinţei*" elitei franceze, datorată înfrângerii lui Napoleon. Un grup de influenţi artişti şi arhitecţi francezi au fost trimişi în Rio pentru a preda la noua Şcoală de Arte Frumoase, iar efectul acestora asupra culturii oraşului a fost profund, început pe care Pedro al II-lea îl va continua, transformând oraşul într-un Paris "*tropical*".

În 1889 monarhia este abolită de către cetăţenii brazilieni care doreau ca ţara lor să devină republică. În această perioadă arta a avut mult de suferit, fondurile pentru învăţământul muzical sau concertele publice fiind anulate. Muzica de salon a rămas singura modalitate de a experimenta muzica clasică pentru *Cariocas* (aşa cum erau numiţi locuitorii din Rio) iar muzica europeană se considera unica artă muzicală acceptată în Brazilia la acea dată. Cunoaşterea fluentă a limbii franceze era considerată o virtute, fiind limba înaltei clase braziliene, a oamenilor educaţi şi a artiştilor. Italiana şi franceza erau preferate pentru muzica vocală, ca şi în Europa iar portugheza era privită drept limba poporului, nepotrivită muzicii culte.

Succinta prezentare de mai sus doreşte să îşi aducă aportul spre înţelegerea climatului social-politic în care se naşte şi îşi desfăşoară activitatea compozitorul Heitor

---

[62] Appleby, David, *The Music of Brazil*, University of Texas Press, 1983, pag. 4

Villa-Lobos, precum şi a elementelor ce au constituit şi influenţat cultura braziliană de-a lungul timpului.

Există câteva evenimente importante din viaţa artistului brazilian a căror parcurgere succintă ar contribui la o mai bună înţelegere a muzicii sale: copilăria sa din Rio de Janeiro; rolul tatălui său Raúl în primii ani de educaţie artistică; atracţia pentru muzica muzicienilor de stradă din Rio (*chorões*); variatele sale călătorii în junglă; căsătoria cu Lucilia Guimarães şi mai târziu cu Arminda Neves d'Almeida; întâlnirea şi prietenia împărtăşită cu Arthur Rubinstein; activităţile sale la "*Săptămâna Artei Moderne*" din São Paulo; primul său contact cu viaţa muzicală din Paris şi recunoaşterea talentului componistic.

Tatăl compozitorului, Raúl, era un pasionat amator de muzică şi organiza în casa sa, serate muzicale în spirit educativ: Beethoven, Liszt, Chopin şi Schumann erau favoriţi. De la o vârstă foarte fragedă acesta şi-a învăţat fiul să cânte la violoncel, utilizând pentru început o violă. Disciplina severă aplicată a fost detestată de Heitor, însă, mai târziu, recunoscută ca fiind benefică: *"Cu el asistam întotdeauna la repetiţiile concertelor şi operelor...Am învăţat deasemeni să cânt la clarinet şi mi se cerea să identific genul, stilul, caracterul şi originile compoziţiilor iar în plus, să recunosc imediat înălţimea unei note, sunet sau zgomot..."*[63]. Pe parcursul vieţii Villa-Lobos a respins îndrumarea academică, compunând operele cu un instinct natural. Atunci când un ziarist l-a întrebat despre pregătirea sa muzicală, acesta a răspuns: *"Acesta este conservatorul meu"*, indicând spre harta Braziliei. Compozitorul declară că între vârsta de 18 şi 25 de ani a călătorit pe întreg teritoriul Braziliei pentrua *absorbi* material folcloric. Se pare că ar fi vizitat şi chiar locuit în Bahia pentru trei ani. În ceea ce priveşte sursa materialului folcloric a compozitorului, Lisa Peppercorn, muzicolog american, afirmă: "*În întreaga creaţie muzicală a lui Villa-Lobos nu există nici o singură melodie din folclor sau orice alt material folcloric pe care să-l fi colectat el însuşi. Compoziţiile sale sunt pline de melodii pseudo-folclorice ale propriei sale fantezii*"[64]. În contradicţie cu aceasta, Vasco Mariz, muzicolog brazilian, susţine faptul că acesta ar fi cules peste 1000 de teme pe care însă nu le-a înregistrat sau publicat. În culegerea sa didactică, *Guia pratico*, din 1932 există 137 de adaptări şi prelucrări de melodii folclorice, însă majoritatea cunoscute, fără ca acestea să provină din zonele străbătute de compozitor.

Villa-Lobos trece treptat de la elementele tradiţionale europene la un univers artistic propriu, utilizând un limbaj inventiv, folcloric şi uneori chiar primitiv. Lucrările importante ale acestei perioade includ piesele de început pentru chitară (*Suite popular Brasileira*), numeroase lucrări de muzică de cameră, două simfonii şi două poeme simfonice *Amazonas* şi *Uirapuru*.

Încercând să se elibereze de tradiţia europeană, compozitorul abandonează numerotarea lucrărilor cu număr de opus în jurul anului 1918 când a realizat cât de nefolositoare este. Ca rezultat, nimeni nu ştie cât de multă muzică a scris acesta.

O figură importantă în viaţa compozitorului Villa-Lobos, a constituit-o marele pianist Arthur Rubinstein. Acesta a încurajat lucrul compozitorului în domeniul pianistic, la îndemnul său fiind compse două cicluri pentru pian (*Suite floral* şi *Simples coletânea*) două suite pentru pian *(A Prole do Bebê)* şi monumentala lucrare *Rudepoema*, dedicată lui Rubinstein. Aceste lucrări au fost intepretate , înregistrate şi promovate de marele pianist în întreaga lume.

Un moment de referinţă în cultura braziliană dar mai ales în viaţa artistului Villa-Lobos l-a reprezentat "*Săptămâna Artei Moderne*" din São Paulo, între 11-18

---

[63] Gerard Béhague, *Heitor villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*, Institute of Latin American Studies, University of Texas Press, 1994, pag 3

[64] Lisa M. Peppercorn, *Villa-Lobos: Collected Studies* , England:Scolar Press, 1992, pag. 39

februarie 1922. În decursul acestor zile, talentaţi pictori, poeţi şi compozitori îşi prezentau lucrările la *Teatrul Municipal* pentru a stimula ideologia modernismului. Cu acest prilej creaţia compozitorului a fost promovată iar contemporanii săi au considerat-o expresia perfectă a culturii braziliene. Naţionalismul muzical începe să prindă contur iar artiştii renunţă la simpla utilizarea a materialului folcloric în favoarea exprimării fireşti a sentimentului naţional. Lucilia Guimarães cu care Villa-Lobos se căsătoreşte în 1912 a avut un rol semnificativ în cariera sa artistică. În perioada 1910-1920 aceasta interpretează în premieră câteva din lucrările pianistice de început având un aport deosebit în concertele publice din 1915 şi pe parcursul *"Săptămânii artei moderne*" .

În vara anului 1923, Villa-Lobos părăseşte Rio pentru Paris, scopul său fiind acela de a promova cultura braziliană. Din nou Rubinstein are un aport deosebit în introducerea artistului în marile cercuri de muzicieni, unde îi va cunoaşte pe Schmitt, Honegger, d'Indy, Varèse, Ravel, de Falla, Stravinsky, Prokofiev. Direcţia componistică pe care Villa-Lobos o va urma în această perioadă va fi aceea de respingere a elementelor de limbaj universale şi de adâncire în tradiţia braziliană. Acesta utilizează denumiri neobişnuite pentru muzica acelei perioade, cum ar fi *Chôros, Serestas, Cirandas*, totodată creând ansambluri camerale neconvenţionale. Capodoperele acestei perioade sunt cele paisprezece *Chôros.* Terminologia acestor lucrări derivă de la muzicienii de stradă brazilieni care se intitulau "*chorões"* şi care se grupau în diferse combinaţii instrumentale. De obicei formaţia includea un flaut, un clarinet, un trombon şi bineînţeles, o chitară, mandolină sau *cavaquinho* (chitară braziliană). Aceştia se plimbau noaptea pe străzile din Rio, improvizând serenadele lor fără sfârşit. *Stilizarea* şi *sinteza* sunt cuvintele cheie pentru o bună înţelegere a celor paisprezece *Chôros* . Acestea sunt considerate compoziţiile în care artistul brazilian şi-a stabilit cu claritate estetica, devenind principala voce a muzicii braziliene. Compuse pentru o varietate mare de instrumente, de la chitară solo, pian solo şi ansambluri camerale la orchestră şi cor, inclusiv o lucrare pentru două orchestre (nr.13), *Chôros* reprezintă una din cele mai savuroase victorii în lupta sa de a comunica lumii natura exotică a muzicii ţării sale natale. În *Chôros* nr. 5 (A*lma basiliera*) pentru pian, puternicul lirism expresiv poate fi asociat cântecului de dragoste tradiţional brazilian, intitulat *modinha*. În puternic contast cu acesta, *Chôros* nr. 8 transmite spiritul carnavalului de la Rio prin diverse îmbinări de ritmuri şi timbre, o mare varietate de teme preluate de la *chorões*, cântece de copii şi alte motive populare. Lucrarea conţine deasemenea aspecte ale perioadei de început a creaţiei lui Villa-Lobos, evocând dansurile indienilor din America de Sud. Capodopera celor paisprezece *Chôros* este considerată cea cu numărul 10, *Rasga o coração*, pentru cor şi orchestră. Puternice efecte onomatopeice sunt produse de un contrapunct complex de silabe cu nonsens iar jocul sincopelor şi combinaţiile poliritmice creează o textură de înaltă complexitate.

Dintre lucrările pentru pian compuse în această perioadă, *Rudopoema* şi ciclul de piese *Cirandas* ocupă un loc aparte. *Rudopoema* a fost dedicată lui Rubinstein şi reprezintă portretul pianistului care a interpretat-o în premieră la Paris în anul 1927. Lucrarea deţine o impresionantă complexitate tehnică şi estetică determinată de diversitatea trăirilor ce străbat discursul muzical, compozitorul reuşind astfel exprimarea propriei viziuni asupra personalităţii lui Rubinstein. Caracterul experimental al lucrării, mai ales sub aspectul tratării ritmice şi timbrale, apare în contrast cu *Cirandas* (dansuri de copii) ale cărei piese sunt construite pe melodii folclorice tradiţionale.

În 1930 Villa-Lobos se întoarce în Brazilia iar ceea ce a dorit să fie o scurtă vizită, s-a transformat într-o şedere de 10 ani. Motivul pentru care acesta a ales să rămână în ţara natală a fost sistemul educaţional muzical, atitudine impresionantă, având în vedere studiul individual autodidact al compozitorului. Acesta creează un plan de

educație muzicală pe care îl trimite Ministerului Educației din statul Sao Paolo, obținând aprobarea proiectului. Primul pas al programului a fost organizarea de concerte în interiorul statului Sao Paolo, pentru a familiariza publicul cu muzica de calitate. În decursul anului 1931 compozitorul reuşeşte să adune douăsprezece mii de voci de muncitori, elevi şi profesori, pentru reprezentații corale *a capella*. În anul 1932 Villa-Lobos de vine directorul Departamentului Educațional Muzical din Rio de Janeiro, continuându-şi astfel munca de promovare a muzicii în rândul maselor.

Între anii 1944 şi 1959 Villa-Lobos a călătorit constant în America de Sud, Statele Unite ale Americii şi Paris dirijându-şi propriile lucrări în fruntea celor mai bune orchestre, incluzând Boston Symphony Orchestra. Pe parcursul vieții, compozitorul a primit numeroase distincții iar cu ocazia împlinirii a şaptezeci de ani, Brazilia a declarat anul 1957, *"Anul Villa-Lobos"*.

Inspirat de curentul neoclasic Villa-Lobos compune monumentala lucrare *Bachianas Brasileiras*. Ciclul conține 9 piese care asemenea celor 14 *Chôros,* includ o instrumentație neconvențională. Una din caracteristicile acestei perioade era utilizarea instrumentului său preferat, violoncelul. *Bachianas Brasileiras* nr 1 şi 5 solicită un ansamblu de 8 violoncele, în ultimul adăugând şi o soprană. Profund atașat de muzica lui Bach, compozitorul este deosebit de încântat de ideea de a realiza o sinteză între lucrările bachiene şi muzica populară braziliană. Majoritatea pieselor poartă două titluri, una făcând referire la Baroc (*Preludiu, Aria, Toccata*, etc), iar cea de-a doua fiind denumită după genurile muzicale populare braziliene. (*Modihna, Embolada, Ponteio, Desafio, Choro*, etc). Nu toate combinațiile dintre Neoclasicism şi elementele muzicii braziliene cunosc reuşita în aceste lucrări. Unele din *Bachianas Brasileiras* sunt foarte puțin înrudite cu Bach sau chiar deloc. *"Există mişcări intitulate Toccata numai pentru că au un tempo rapid, sau Preludiu pentru că deschid o lucrare"*.[65] Ciclul de piese reprezintă de fapt o încercare de a adapta, în mod liber, o serie de procedee armonice şi contrapunctice aparținând epocii baroce, la muzica braziliană. *Bachianas* sunt concepute sub forma unei suite, în sensul alternanței a două, trei, sau patru mişcări de dans. Elementele naționale sunt redate prin structuri ritmice dar şi prin metode specifice de tratare melodică şi asocieri timbrale. Piesa cu numărul 4, pentru pian solo este, poate, cea mai apropiată de stilul bachian, mai ales sub aspectul scriiturii, având ca primă mişcare un preludiu tip coral. Spiritul tropicalismului brazilian primează, însă, mai ales datorită pasajelor de improvizație liberă. O trăsătură importantă a ciclului Bachianas Brasileiras o constituie adâncirea în stilul liric al lui Puccini în opoziție cu o melodică bazată pe motive ritmice scurte. Vibrația cantabilă a genului *modihna* abundă atingând punctul maxim al expresivității emoționale în linia sopranei din *Aria-Cantilena* a piesei cu numărul 5. Frazele de largă respirație ale sopranei, în stil improvizatoric, sugerând o muzică fără sfârşit, sunt acompaniate de un ansamblu de violoncele al căror specific brazilian este subliniat prin utilizarea tehnicii chitaristice intitulată *ponteio*.

Dintre lucrările sale camerale, cele 17 cvartete de coarde l-au preocupat mult pe Villa-Lobos de-a lungul carierei sale; acestea conțin, poate, cele mai reprezentative modificări ale stilului şi tehnicii sale compoziționale, însă, fără să capteze atenția interpreților şi a publicului. Lucrările compuse pentru chitară, mai ales cele 12 studii terminate în 1929 sunt extrem de provocatoare pentru interpreți, sub aspectul tehnic dar şi expresiv, evocând cultura braziliană. Cele cinci preludii pentru chitară şi un concert interpretat în premieră de Segovia dezvăluie un caracter romantic, Villa- Lobos îmbogățind repertoriul acestui instrument cu o muzică sofisticată.

---

[65] Wright Simon, *Villa-Lobos*, New York: Oxford University Press, 1992, pag. 85

În cartea sa *My Many Years* Arthur Rubinstein afirmă despre compozitorul brazilian că era *"un om care îşi conştientiza în totalitate propriul geniu creativ şi deplina sa independenţă"*[66]. Villa-Lobos a fost recunoscut drept cel mai reprezentativ compozitor brazilian abia în ultimii treizeci de ani, când s-a aplecat mai mult asupra folclorului ţării sale. Până la acel moment, stilul său componistic a suferit diverse influenţe din partea unor compozitori ca Frank, Debussy, Stravinski sau Ceaikovski.

Creaţia wagneriană l-a inspirat pe Villa-Lobos în exprimarea propriilor credinţe sau idei filozofice cu ajutorul cuvintelor. Însă, din moment ce compozitorul brazilian nu a compus decât trei opere, nu s-a pus problema unei competiţii cu drama wagneriană. Genul care poartă amprenta puternică a gândirii sale filozolice este simfonia. Prima sa lucrare în acest gen, *The Unforeseen (Neprevăzutul)*, compusă în 1916, are la bază un text despre sufletul artistului şi destinul său în relaţia cu universul. În cea de-a treia simfonie *The war (Războiul)*, Villa-Lobos nu a fost mulţumit cu ceea ce a exprimat din punct de vedere muzical, adăugându-i o prefaţă în care îşi destăinuie propria concepţie asupra războiului. Acelaşi procedeu este aplicat şi simfoniei a patra, *The Victory*, a cărei continuare, compozitorul şi-ar fi dorit-o în ultima lucrare simfonică, *The Peace*, rămasă însă neterminată.

Utilizarea ansamblurilor instrumentale mari asemenea lui Wagner şi Richard Strauss reprezintă o altă caracteristică a stilului compozitorului brazilian. În susţinerea acestei idei stă mărturie poemul simfonic *Amazonas*, în care Heitor Villa-Lobos utilizează aproape aceeaşi componenţă orchestrală ca în trilogia *Inelul Nibelungilor* de Richard Wagner sau operele *Salome* şi *Elektra* ale lui Richard Strauss. Deasemenea, cea de-a treia simfonie *The War (Razboiul)* solicită în interpretare, participarea a 164 de membri pentru orchestra simfonică şi 37 pentru ansamblul fanfarei.

Înterpretând muzică rusă ca membru al diferitelor orchestre şi asistând la spectacole celebre de balet, sub conducerea lui Fokine sau cu marele balerin Nijinsky în rolul principal, Villa-Lobos a absorbit cu rapiditate această muzică, doarece linia melodică şi tehnicile compoziţionale se confundau uneori cu propriile-i gânduri. Astfel se explică prezenţa unor elemente melodice, ritmice, timbrale şi de scriitură muzicală preluate din creaţia lui Ceaikovski sau a Grupului Celor Cinci. În prima perioadă de creaţie, influenţa ceaikovskiană este indiscutabilă, dovadă în acest sens fiind *Concertul nr.1 pentru violoncel şi orchestră* compus în 1915. Deasemenea, lucrările în stil rapsodic au un caracter similar cu cele ale compozitorilor ruşi de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Înainte ca stilul său brazilian să se contureze, compoziţiile lui Villa-Lobos au urmat îndeaproape stilul francez, pe care l-a captat interpretând şi ascultând o mare parte a creaţiei compozitorilor acestei ţări. La vârsta de douăzeci de ani, talentul său ca interpret violoncelist i-a oferit numeroase oportunităţi, cea mai importantă fiind aceea de a ocupa un loc în orchestra Teatrului Naţional, unde a interpretat marile capodopere muzicale ale culturii europeene. Diagalev şi baletul rus au adus în Rio revoluţionarul repertoriu francez şi rus, incluzând partituri de Stravinki şi Debussy. Premiera lucrării debussyene *Preludiu la după amiaza unui faun* a avut un impact puternic asupra compozitorului brazilian, asemenea lucrărilor lui Ravel sau a baletelor compozitorilor ruşi (Ceaikovski , Rimsky-Korsakov, Stravinski).

Stilul componistic al lucrărilor franceze moderne pe care le-a interpretat în această perioadă a vieţii sale începe să se strecoare în propriile compoziţii, conducându-l spre ***experienţa impresionistă***. Prima lucrare sub semnul Impresionismului este *O Gato e o Rato*, pentru pian, compusă în 1914. Lisa Peppercorn afirmă că *"lucrarea este lipsită de personalitate şi constă în asamblarea unei serii de elemente impresioniste: game în*

---

[66] Arthur Rubinstein, *My Many Years*, New York, Ed. Alfred A. Knopf.,1980, pag. 90

tonuri, numeroase secunde şi utilizarea ocazională a registrelor extreme în mod simultan"[67]. În dorința de perfecționare a stilului compozițional, Villa-Lobos studiază lucrările teoretice ale maeştrilor francezi Vincent d'Indy (*Cours de composition musicale*) şi Hector Berlioz (*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*). Deşi interesat de modernism şi impresionism, compozitorul încearcă înlocuirea elementelor de factură europenă cu cele tradiționale braziliene. Prima lucrare realizată în această direcție stilistică a fost *Dansuri caracteristice africane*, fiind urmată de suita pentru pian *Familia păpuşii*, precum şi alte lucrări ale perioadei 1914-1919, care dețin titluri portugheze însă utilizează limbaj muzical impresionist. Stilul francez este deasemeni vizibil în modalitatea de notare a dinamicii, tempo-urilor şi a altor indicații, foarte apropiate de cele pe care Debussy le oferă interpreților în partiturile sale. Utilizarea limbilor portugheză şi franceză pentru aceşti termeni muzicali, creează uneori confuzii, mai ales când titlul general al lucrării are specific brazilian iar părțile componente poartă denumiri franceze (*Nonetto*).

Influența stilului debussyan în primele două simfonii ale compozitorului Heitor Villa-Lobos a fost aspru criticată de către elita braziliană: *"...o preocupare exagerată pentru înlocuiri enarmonice neobişnuite şi căutări ale unei idei niciodată dezvăluite ce demonstrează dorința nestăvilită pentru spectacol muzical"*[68].

Anul 1917 a marcat începutul unei perioade de maturizare creatoare, ceea ce l-a condus pe compozitor spre succesul cunoscut în Europa între anii 1923-1924. Acum îl cunoaşte pe Darius Milhauld, care scrie primul articol despre muzica lui Villa-Lobos într-un ziar european. Între cei doi compozitori s-a creat o strânsă prietenie, în perioada celor doi ani pe care Milhauld i-a petrecut în Brazilia. El este cel care îl îndeamnă pe Villa-Lobos să încerce o exprimare mai vie şi mai originală a propriului naționalism.

Cultura franceză a jucat un rol foarte important în Brazilia, înaintea celui de-al doilea Război Mondial. Asemenea Impresionismului francez, muzica lui Villa-Lobos evocă adesea stări, senzații şi impresii prin intermediul armoniilor şi al tonurilor coloristice. De multe ori, compozitorul nu caută să exprime sentimente, emoții sau să urmeze un fir narativ, ci să transmită o anumită stare, dispoziție. Imaginația şi creativitatea compozitorului valorifică, în acest sens chiar şi sunetele sau zgomotele din natură (*Rasga o coração* din cele *14 Chôros).*

Muzica lui Debussy a fost cea care l-a inspirat pe compozitorul brazilian să utilizeze diverse combinații instrumentale pentru a crea tonuri coloristice unice. De exemplu, lucrarea *Quatuor* (1921) compusă pentru harpă, celestă, saxofon alto şi cor de voci feminine, demonstrează puternica influență a lui Debussy la acea dată. Varietatea acestei palete coloristice poate fi urmărită şi comparată cu cea din *Sonata pentru flaut, violă şi harpă* sau în ciclul *Nocturnes* pentru orchestră şi cor de Claude Debussy. Utilizarea combinațiilor instrumentale cât mai variate a constituit o practică la care Villa-Lobos nu a renunțat niciodată.

Villa-Lobos a declarat adesea faptul că a crea muzică reprezintă pentru el o necesitate biologică. Aceast fapt explică în mare parte dorința sa instinctivă de a înțelege multiplele fațete ale peisajului şi poporului unei țări atât de variate ca Brazilia. Fluxul, cursivitatea naturală a muzicii sale subliniază aversiunea compozitorului pentru planurile componistice premergătoare momentului creativ. Compozitorul a reuşit să-şi creeze astfel propriile simboluri de identificare înțelese şi acceptate de public ca unicitate națională. Dorința înflăcărată a compozitorului a fost aceea ca muzica sa, să reprezinte esența tradițiilor culturii braziliene.

---

[67] Peppercorn, Lisa, Villa-Lobos, *The Music: An Analysis of His Style*, London, Kahn & Averill, 1991, pag. 41

[68] Appleby, David, *op. cit.*, pag 27

BIBLIOGRAFIE

ALEXANDRESCU, Romeo – *Claude Debussy, Viaţa şi opera*, Editura Muzicală, 1962
APPLEBY, David– *The Music of Brazil*, University of Texas Press, 1983
BEAUFILS, Marcel – *Villa-Lobos. Musicien et poete du Bresil*, Editura Institut Hautes Etudes Amerique Latine (IHEAL), 1988
BÉHAGUE, Gerard,– *Heitor villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*, Institute of Latin American Studies, University of Texas Press, 1994
CORBIN, Dwayne Vincent – Referat *Wind emphasis*, University of Cincinnati, 2006
CORTOT, Alfred – *Muzica franceză pentru pian*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1966
DEBUSSY, Claude – *Domnul Croche antidiletant*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1965
ILIUŢ, Vasile –*De la Wagner la Contemporani*, vol. III, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1997
KOECHLIN, Charles – *Debussy*, Editura Henri Laurens, Paris, 1956
LALOY, Louis – *Debussy*, Editura Aux Armes de France, Paris
LIEN, Yi-Shien – *Tradition and Innovation: Analysis and Performance of Selected Compositions For Violoncello By Heitor Villa-Lobos*, Disertation for the degree of Doctor in Music, University of Maryland, 2003
PEPPERCORN, Lisa – *Villa-Lobos: Collected Studies*, England:Scolar Press, 1992
PEPPERCORN, Lisa – *Villa-Lobos*, *The Music: An Analysis of His Style*, London, Kahn & Averill, 1991
TARASTI, Eero – *Heitor Villa-Lobos, The life and works, 1887-1959*, McFarland & Company Inc., English translation 1995, Finish version 1987
WRIGHT, Simon – *Villa-Lobos*, New York: Oxford University Press, 1992
*** *Debussy Studies*, Cambridge University Press, 1997
*** *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001

SONATA A III-A PENTRU VIOARĂ ŞI PIAN, OPUS 45 ÎN DO MINOR DE EDVARD GRIEG

Asist.univ.drd. **Raluca Patraş**
Universitatea de Arte *George Enescu* Iaşi

În contextul numeroaselor transformări care au avut loc în plan economic, politic şi cultural în epoca târzie a Romantismului, creaţia lui Edvard Grieg ni se dezvăluie sub o aură originală, plină de prospeţime, impregnată de seva folclorului norvegian.

Considerat unul dintre fondatorii culturii muzicale naţionale norvegiene, E.Grieg a căutat să transpună în muzica sa mareţia naturii, simplitatea oamenilor şi a vieţii acestora, bogaţia povestirilor fantastice şi mitologice.

E.Grieg reţine în muzica sa elemente esenţiale ale folclorului norvegian, pe care le valorifică într-un limbaj propriu. Melodia este formată din motive simple şi pregnante tonale, modale sau pentatonice; ritmul este strâns legat de ritmul muzicii populare, în special de dansurile norvegiene. Armonia lui Grieg se plasează în lumea sonoră de factura tonală, din care nu lipsesc însă intonaţiile modale şi expresiile particulare cântecului popular.

Sonata a III-a pentru vioară şi pian, opus 45 a fost compusă între anii 1886-1887 şi este dedicată pictorului Lenbach, care a lucrat în perioada aceea la portretele compozitorului şi soţiei sale.

Sonata se diferenţiază de celelalte două sonate create anterior, atât prin caracterul dramatic al materialului sonor, cât şi prin dimensiunile mai ample şi structura formei, care se apropie de tiparul clasic. Începând cu această *Sonată*, E.Grieg îşi cristalizează definitiv stilul în domeniul muzicii de cameră, dezvăluind un limbaj matur, de esenţă dramatică, în care regăsim structuri ritmico-melodice bogate şi inventive, armonii plastice şi disonanţe îndrăzneţe, efecte timbrale pitoreşti care surprind atmosfera şi colorotul specific norvegian.

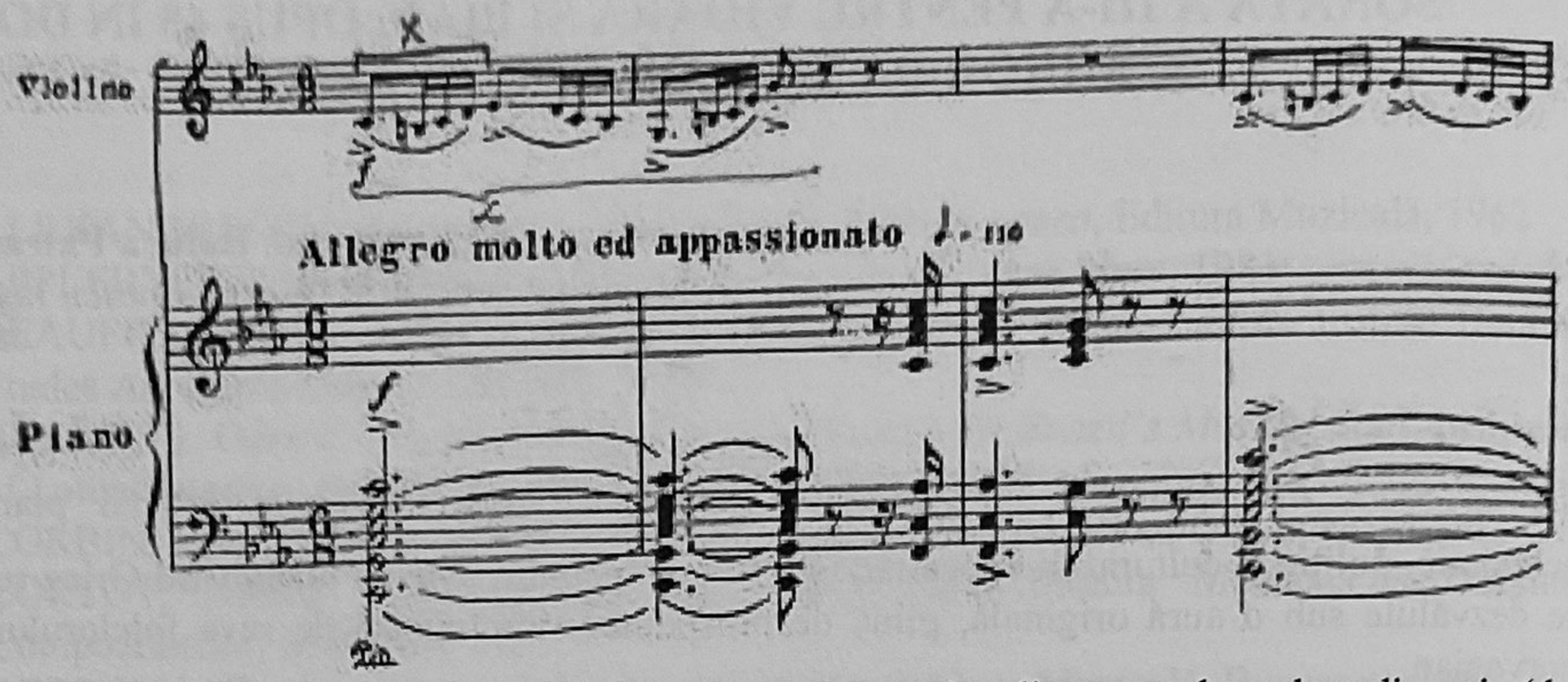
Sonata a III-a este construită în trei părţi, după cum urmează: partea I (*Allegro molto ed appassionato*) în formă de sonată, partea a II-a (*Allegretto espressivo alla romanza*) în formă de lied şi partea a III-a (*Allegro molto*) în formă de sonată fără dezvoltare.

Partea I a *Sonatei* ne dezvăluie o atmosferă aparte, distinctivă pentru creaţia conpozitorului, în care pasiunea şi tumultul se contopesc cu seninătatea şi prospeţimea artei populare norvegiene.

Prima parte este concepută în formă de sonată, conturată clar în manieră romantică şi debutează cu o frază viguroasă prezentată de către vioară şi susţinută de acordurile masive ale pianului în tonalitatea do minor.

Această frază se desfăşoară pe parcursul a 22 de măsuri şi formează *Introducerea* formei de sonată. Materialul sonor al viorii are la bază motivul α, care este alcătuit din secvenţări ale celulei χ . Atât motivul α, cât şi celula χ sunt preluate şi prelucrate sub diferite aspecte ritmico-melodice pe parcursul primei părţi, determinând astfel un aspect închegat din punct de vedere tematic şi structural:

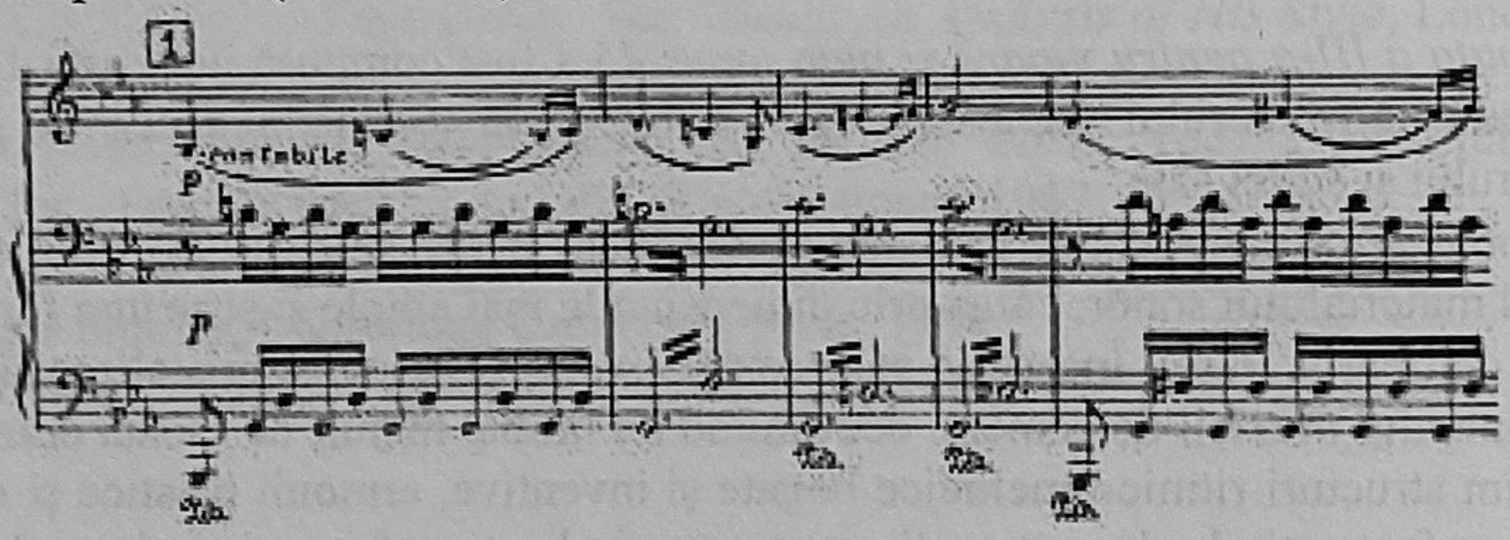
Exemplul nr.1 (m.1 – 4):



Patosul romantic al acestui debut este treptat stins din punct de vedere dinamic (de la *forte* la *piano*) pentru a pregăti apariția temei I (m.23). Ea este construită pe aceeaşi piloni melodici ai *Introducerii*, însă în tonalitate majoră, *Sol Major* (m.23-47).

Tema principală (notată cu A) a *Expoziției* este construită (la vioară) prin secvențări repetate la diferite octave; în acest timp, pianul conduce materialul sonor atât din punct de vedere dinamic, cât şi tensional, prin acompaniamentul în tremolo sau în acorduri masive susținute prin pedale:

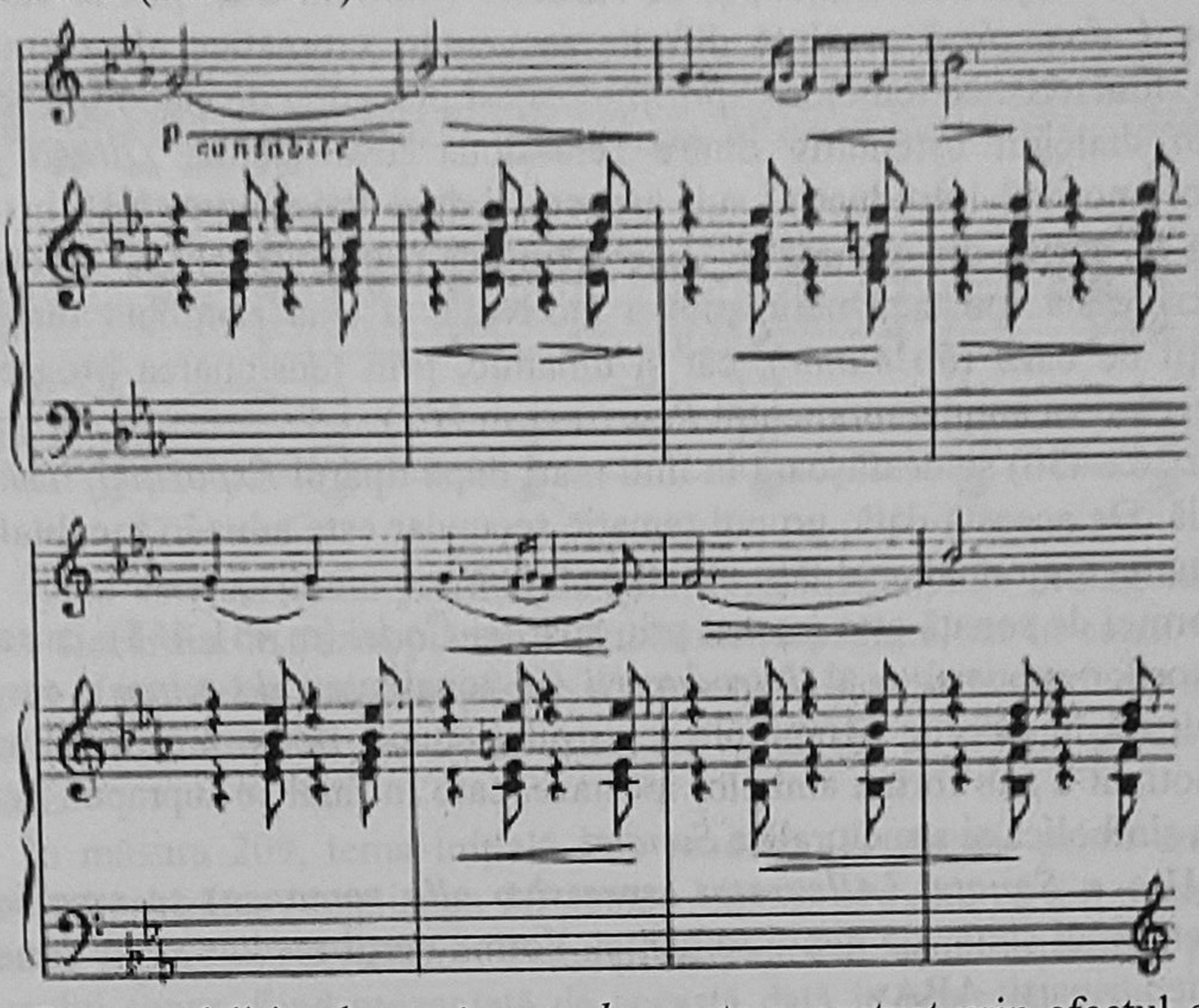
Exemplul nr.2 (m.23 – 27):



Continua secvențare a *temei I* determină lărgirea ambitusului celor două instrumente, care conduc materialul sonor până în registrul acut al tonalității *do minor*. Din punct de vedere interpretativ, putem spune că desfăşurarea melodico-ritmică a temei principale trebuie susținută sub aspectul continuității şi al cursivității sonore; de aceea, abilitatea tehnică a ambilor instrumentişti este necesară pentru a evita monotonia acestor structuri motivice repetitive, care se vor reînnoi neîncetat, într-o continuă devenire.

Din măsura 47, pianul preia rolul conducator, intonând singur motivul α al *Introducerii*. Acest moment corespunde *Punții* (m.47-58) şi anticipă prin stingerea dinamică (de la *ff* la *pp*) cantabilitatea şi caracterul liniştit al *temei secundare*, pe care o notam cu B (m.59-134):

Exemplul nr.3 (m.59 – 66):



Caracterul liric al *temei secundare* este accentuat prin efectul creat de utilizarea unor modulații la tonalități îndepartate, cum ar fi *Mi bemol Major – Sol bemol Major*. În cadrul temei a II-a (numită şi grup tematic secundar) distingem trei subdiviziuni care au individualitate proprie: b1 = 20m (m.59-72), b2 = 17m (m.79-95) şi b3 = 39m (m.96-134).

Subdiviziunea b1 se constituie sub forma unui dialog între cele două instrumente şi este importantă din punct de vedere expresiv, deoarece subliniază contrastul tonal şi tematic în raport cu tema I.

Subdiviziunea b2 prezintă evoluția secțiunii anterioare (*b1*) prin diversificarea desenului melodic din punct de vedere ritmic (diminuări ale valorilor inițiale şi schimbări ritmice în structura acompaniamentului) şi armonic (utilizarea unor armonii noi şi introducerea notelor cromatice).

Subdiviziunea b3 se desfăşoară sub forma unui dialog permanent între vioara şi pian; rolul celor două instrumente este acela de a se completa şi susține reciproc. Elementele tematico-motivice prezentate în secțiunile anterioare sunt preluate şi repetate în diverse register sonore. Din punct de vedere agogic şi dinamic, secțiunea *b3* aduce o uşoară tensionare a materialului tematic (*f, animato*), care se calmează rapid, readucând atmosfera expresivă şi liniştită, caracteristică temei secundare.

Următoarele 10 măsuri (m.135-144) au rolul de a pregăti prin diverse secvențe cromatice (prezente în ambele partituri instrumentale) noua tonalitate – *Si bemol Major* – şi implicit, noua secțiune a formei de sonată, *Dezvoltarea.*

Ca şi structură, *Dezvoltarea* poate fi împărțită în faze, unde sunt prelucrate elemente tematico-motivice prezentate anterior. Fazele au caracter deschis, atât în ceea ce priveşte construcția, cât şi tonalitatea (se evită cadențele perfecte). În cuprinsul *Dezvoltării* (m.145-261), cele două teme ale *Expoziției* creează prin procesul elaborării şi prelucrării tematice, valuri de tensiune emoțională. Dezvoltarea este structurată în trei etape după cum urmează: faza I = 37m (m.145-181), faza a II-a = 44 m (m.182-225) şi faza a III-a = 36m (m. 226-261).

Prima fază debutează cu prezentarea unui material tematic din *Expoziție* variat din punct de vedere *ritmic* (prin augmentări ale valorilor inițiale din motivul α al Introducerii prezentat de către vioară şi susținut prin arpegii de către pian), *tonal* (prin apariția unor

noi tonalități: *Si bemol Major, La Major*) şi de *caracter* (motivul α îşi pierde caracterul tensionant inițial). *A doua fază* prezintă diferite secvențări cromatice ale elementelor tematico-motivice caracteristice temelor *Expoziției*. Acest procedeu de elaborare tematică este subliniat prin dialogul ostentativ dintre cele doua instrumente. *Ultima fază* a *Dezvoltării* readuce motivul introductiv, sub aspectul inițial tensionant, însă în nuanță foarte mică (*pp*) şi variat din punct de vedere ritmic, prin augmentări repetate ale valorilor inițiale. Această ipostază neliniştită a motivului α este susținută tonal, prin reapariția tonalității de bază (*do minor*), cât şi dinamic, prin tensionarea progresivă a materialului sonor, care va anunța momentul *Reprizei* (m.262).

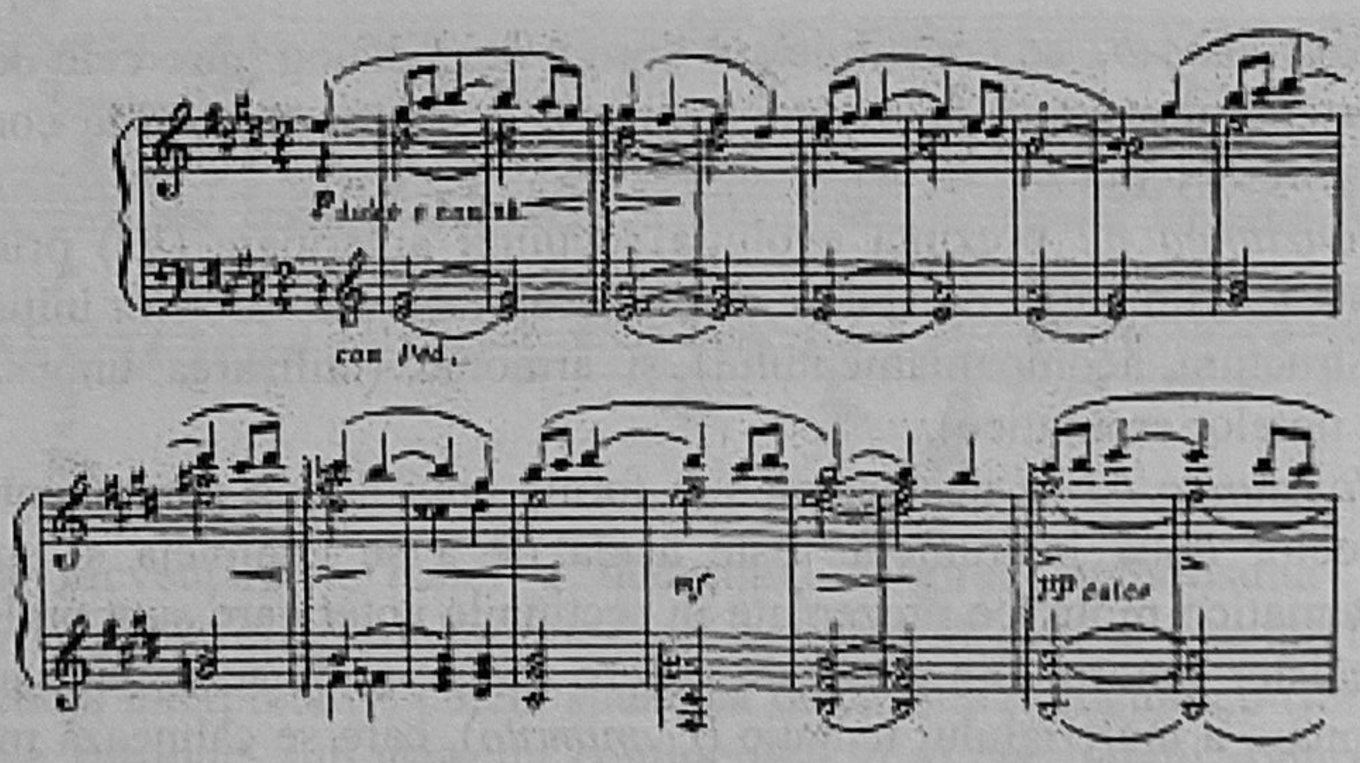
Repriza (m.262-430) se desfăşoară în linii mari după tiparul *Expoziției*, însă într-o altă corelație tonală. De această dată, grupul tematic secundar este adus în tonalitatea *Do Major* (adică omonima majoră a tonalității inițiale).

Sfârşitul formei de sonată este marcat prin apariția *Codei* (m.431-465); ea readuce în atenția ascultătorilor motivul α al *Introducerii* (în tonalitatea *do minor*), care este repetat de către vioară în diferite octave ale registrului sonor. Elaborarea concluzivă a părții I prezintă motivul α sub forma ambelor ipostaze, care în final se suprapun pentru a determina unitatea simbolică şi structurală a *Sonatei*.

Partea a II-a a *Sonatei* (*Allegretto espressivo alla romanza*) se apropie prin cantabilitatea materialului sonor de genul romanței. Forma părții mediane este construită pe structura unui lied tripartit **ABAv**.

Strofa A (m.1-88) este alcatuită din doua perioade: a (m.1-44) si av (m.45-88). Melodicitatea aproape vocală a cantilenei este prezentată pe rând, mai întâi de catre pian (perioada a) şi apoi de către vioară (perioada av) în tonalitatea *Mi Major*:

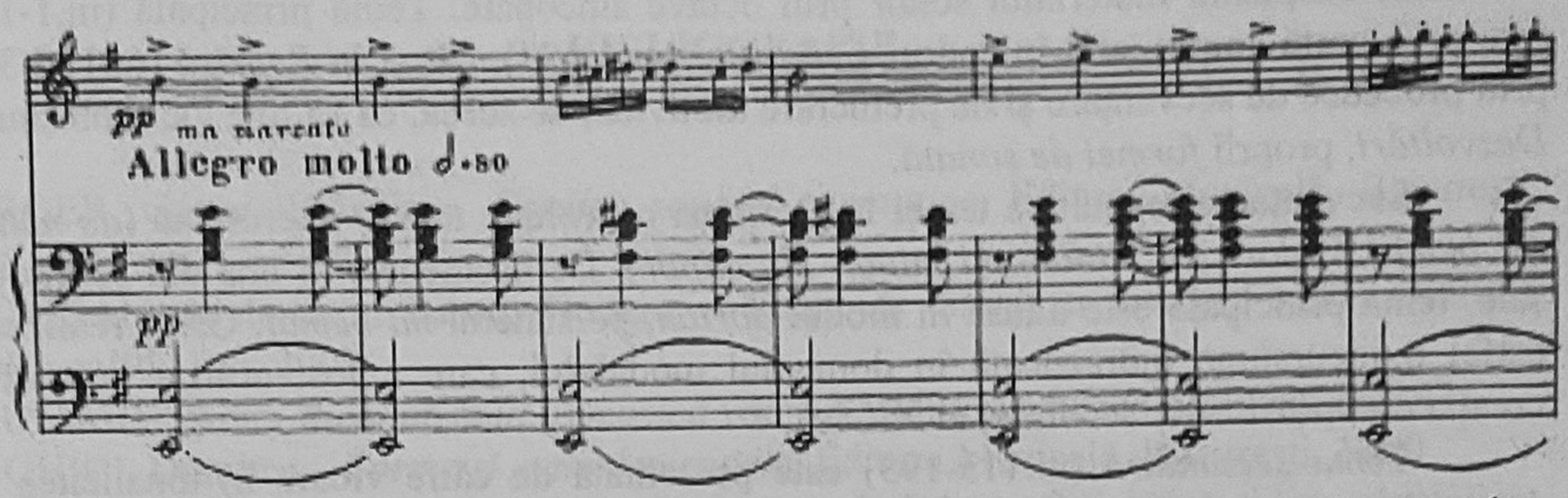
Exemplul nr.4 (m.1 – 18):



Cele două instrumente diferite din punct de vedere timbral, trebuie să se contopească într-un tot unitar, pentru a realiza cursivitatea expresivă a melodiei.

În ***strofa B*** (m.89-188) a părții a II-a, apare o temă contrastantă din punct de vedere al caracterului, dansantă şi zglobie, repetată neobosit şi secvențată pe diferite trepte ale noii tonalități, *si minor*. Tema este prezentată mai întâi de către vioară şi apoi, de către pian:

Exemplul nr.5 (m.89 – 95):



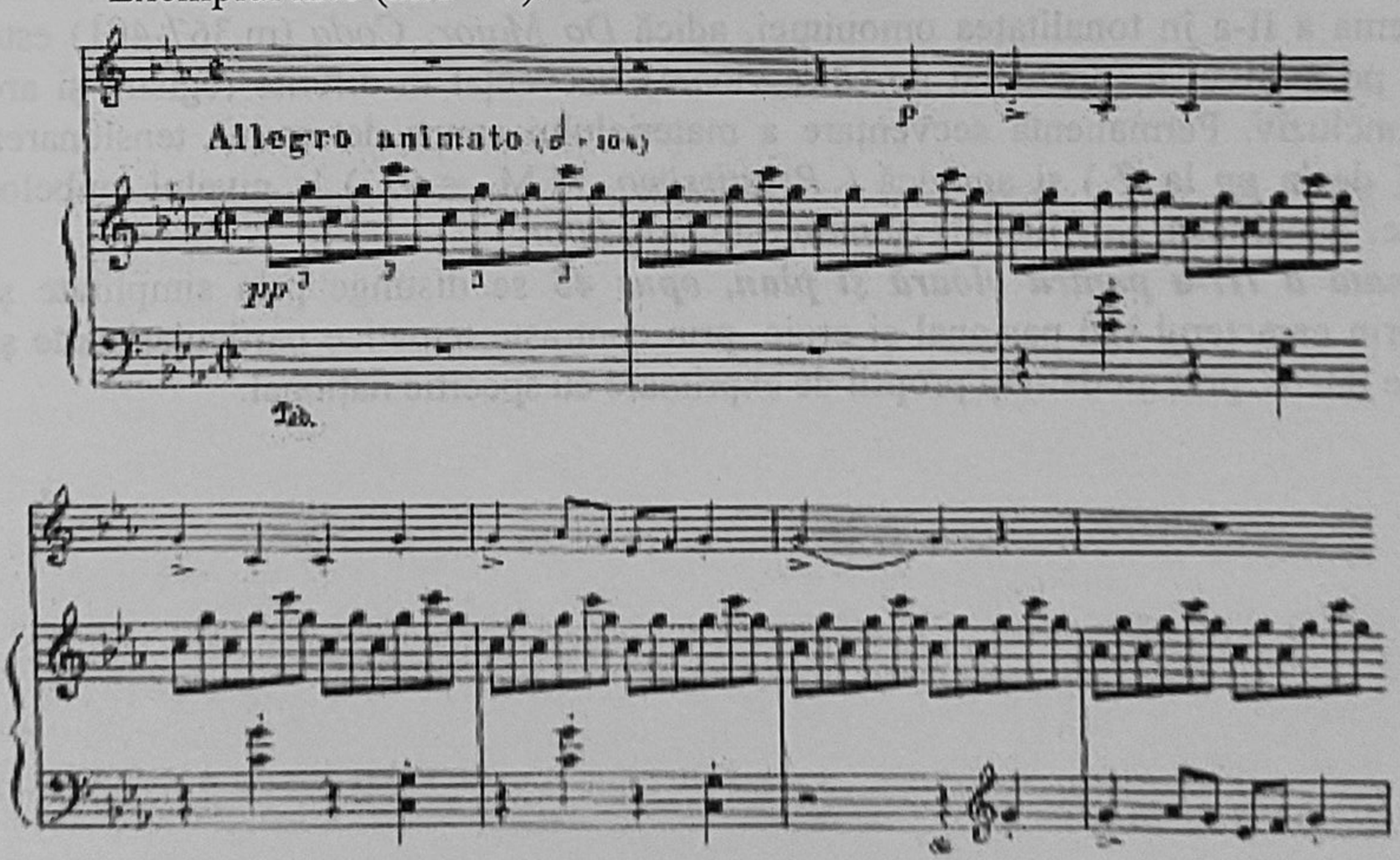
Tema este susţinută pe rând de cele două instrumente protagoniste prin procedee specifice fiecăruia: în cazul pianului – acorduri arpegiate, iar în cazul viorii – procedeul de ciupire a coardelor, numit şi *pizzicato*. Aceste mijloace de susținere sugerează anumite sonorități instrumentale populare, care au rolul de a colora şi diversifica structura melodică.

În măsura 209, tema inițială este readusă (la vioară) printr-un artificiu tonal şi armonic surprinzător (tonalitatea *Mi bemol Major*), urmând ca din masura 217, să revină tonalitatea de început, *Mi Major*. Tema principală este uşor variată din punct de vedere al ambitusului sonor, fiind prezentată de această dată în registrul acut. Ea ni se dezvăluie plină de emoție, vibrantă, susținută de sonoritatea amplificată a acordurilor pianului. Treptat, muzica se rarefiază pentru a se stinge în coloritul transparent al timbrului viorii şi a acordurilor estompate ale pianului.

Mişcarea finală a *Sonatei* (*Allegro molto*) este construită într-o formă aparte, de *sonată fără dezvoltare*. Materialul sonor al acestei părți este puternic amprentat de elemente specifice dansului național, care emană energie şi vigurozitate.

Tema principală a *Expoziției* părtii a III-a debutează cu acompaniamentul rudimentar de tonică-dominantă al pianului (în tonalitatea *do minor*), redat prin cvinte figurate, care creează o sonoritate adecvată dansului. Pe acest acompaniament figurativ, expus în sonoritate scazută (*pp*) , vioara brodează tema principală (m.1-21), bazată pe motivul α:

Exemplul nr.6 (m.1 – 7):

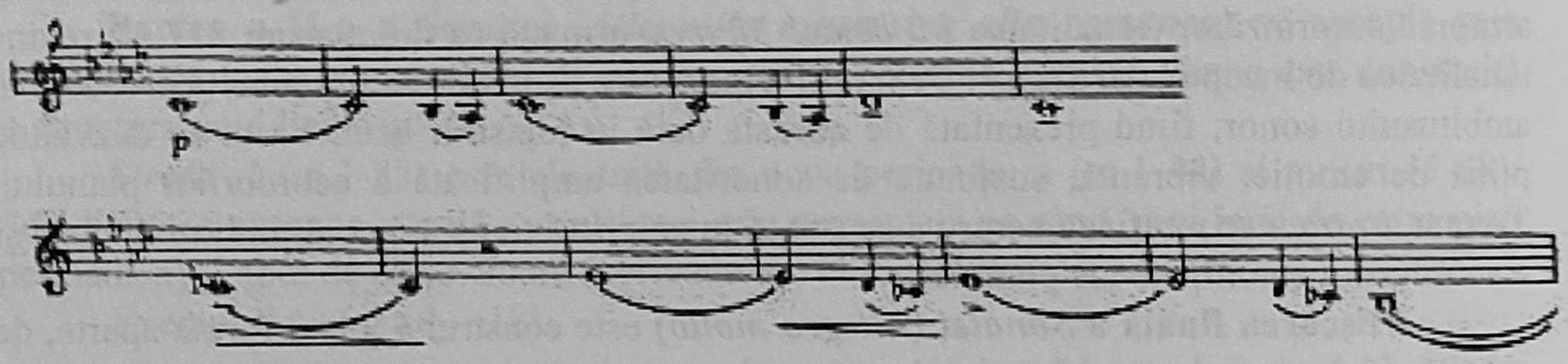


Din masura 22, tema I este preluată de catre pian, iar vioara va trece în plan secundar, susținând materialul sonor prin octave sincopate. Tema principală (m.1-112) este prelucrată amplu, atât în cadrul *Expoziției* (m.1-193), cât şi în *Repriză* (m.199-366) prin procedee de secvențare şi de prelucrare motivică; de aceea, ea va ține locul obişnuitei *Dezvoltări*, proprii *formei de sonată*.

Secvențarea repetată a temei I determină o evoluție tonală interesantă (*do minor- Mi bemol Major- sol minor- mi minor- do minor*). De asemenea, în una din secvențele sale, tema principală este adusă în modul *dorian*, pe sunetul *mi bemol*. Grieg realizează astfel o incursiune îndrazneață în domeniul modalului, care a fost utilizat deseori în creația compozitorilor secolului al XX-lea.

Tema secundară (m.113-193) este prezentată de către vioară în tonalitatea *La bemol Major*; ea este secvențată de trei ori, în registre diferite şi are un caracter meditativ şi liric. Pe parcursul întregii desfăşurări a temei secundare, pianul are rol de acompaniator, susținând prin formule ritmice arpegiate vocea principală:

Exemplul nr.7 (m.113 – 125)



Cu fiecare secvență, materialul sonor este condus din punct de vedere dinamic spre o nouă treaptă a intensității (de la *p* la *f*). Cantabilitatea temei secundare determină un nou caracter, care necesită o uşoară calmare a metronomului initial (de la M.M = 104, la M.M = 92). Măsurile 194-198 au rolul de a pregăti atât dinamic (*diminuendo molto*), cât şi agogic (*ritardando*) reapariția temei principale, care coincide cu momentul *Reprizei. Repriza* (m.199-366) se desfăşoară asemănător cu tiparul *Expoziției*, excepție făcând doar mersul tonal al materialului sonor, care prezintă tema I în tonalitatea *do minor* şi tema a II-a în tonalitatea omonimei, adică *Do Major*. *Coda* (m.367-401) este structurată pe motivul α (prezentat de către vioară), secvențat în diferite registre şi are caracter concluziv. Permanenta secvențare a materialului sonor determină tensionarea dinamica (de la *pp* la *ff*) şi agogică (*Prestissimo*, M.M. = 92) la nivelul ambelor instrumente. Tonalitatea care încheie ***Sonata*** este *Do Major*.

Sonata a III-a pentru vioară şi pian, opus 45 se distinge prin simplitate şi claritate, prin caracterul sau pasional şi eroic, prin contraste tematice particularizante şi simfonizate intens, prin modalități proprii de exprimare cu specific național.

BIBLIOGRAFIE

BERGER, Georg Wilhelm – *Estetica sonatei romantice*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983.

BOȚOCAN, Melania şi Pascu, George – *Carte de istorie a muzicii*, vol.II, Editura Vasiliana'98, Iaşi, 2003

BRUMARU, Ada - *Romantismul în muzică vol. I-II,* Editura Muzicală, Bucureşti,1975

BUGHICI, Dumitru – *Forme şi genuri muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980

BUGHICI, Dumitru – *Dicționar de termeni muzicali,* Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984

DINICU, D.Gheorghe – *Contribuții la arta interpretării muzicale,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1963

DOLINESCU, Elisabeta – *Grieg*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1964

APARATUL RESPIRATOR ŞI FIZIOLOGIA RESPIRAȚIEI

Profesor ***Petrescu Valentin***
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iaşi

Respirația are un rol determinant în procesul cântatului la instrumente de suflat. Conducerea coloanei de aer în diferite registre ale instrumentului, tehnica emisiei sonore şi în bună măsură calitatea sunetului realizat de instrumentist, sunt strâns legate de modul de a respira.

Ca să poată prelua aerul din atmosferă şi să procure organismului oxigenul necesar, să elimine din organism dioxidul de carbon în exces, să regleze centrul respirator din creier, şi în sfârşit să poată echilibra presiunea atmosferică cu cea internă, aparatul respirator şi-a dezvoltat câteva organe şi subaparate, din care fiecare are funcții deosebit de importante.

Aparatul respirator este format din căi aeriene superioare (nasul, faringele şi laringele) şi căi aeriene inferioare (traheea, bronhiile şi alveolele pulmonare).

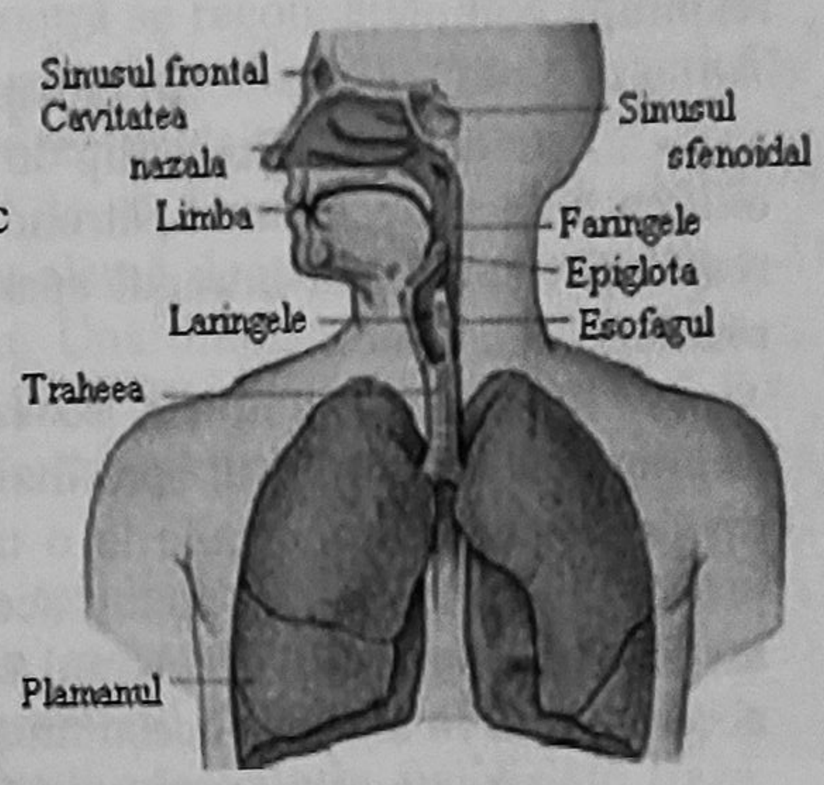
Primul aparat prin care trece aerul inspirat este nasul, care are rolul de a încălzi, umezi şi purifică aerul de praf, înainte de a ajunge în plămân. Membrana nazală bogat vascularizată în vase de sange, joacă rolul unui radiator care poate încălzi aerul până la 30^0 C , iar purificarea aerului de milioane de particule de praf pe minut este realizat de firişoarele fine, de perişori de pe suprafața mucoasei nazale, cu toate acestea, omul din centre urbane, inhalează în timpul vieții aproximativ 50 kg de praf echivalentul unui sac de ciment. Din nas, aerul trece prin faringe, aflat în regiunea în care calea respiratorie se desparte de cea digestivă, acolo unde cavitatea nazală comunică cu cea bucală. Între faringe şi trahee, la capătul superior al acesteia se află un aparat format din cartilaje şi muşchi, laringe, care se astupă cu un căpăcel când înghițim şi se deschide când respiram. Prevăzut cu corzi fine, dispuse în calea curentului aerian, laringele s-a adaptat şi s-a specializat, fiind organul vocii emițând prin vibrația corzilor sunetele care caracterizează vocea umană. Sub laringe se află un tub lung de aproximativ 15 cm, format din inele cartilaginoase, denumit trahee. La partea inferioară cam în dreptul inimii, traheea se bifurcă în cele două bronhii principale care la rândul lor se ramifică asemeni unui arbore în aproape 25 miloane de ramurele din ce in ce mai înguste, până la un diametru de jumatate de milimetru. Toate aceste canale sunt căptuşite cu membrană fină, mucoasă, care cuprinde în grosimea ei glande ce secreta mucus şi care este acoperită cu cili, iar peretele canalului conține fibre musculare ce permit mărirea sau micşorarea calibrului canalului. Bronhiile se ramifică în bronhii secundare: două în plămânul stâng şi trei în plămânul drept.

Plămânii sunt două organe buretoase elastice, de culoare roz aşezate în cutia toracică, deasupra diafragmei. Plămânul drept este alcătuit din trei lobi, iar cel stâng doar din doi lobi, iar între cei doi plămâni se află inima. În fiecare lob pătrunde câte o branhie secundară, care se ramifică în tuburi din ce in ce mai mici numite branhiole. Acestea, când ajung la un diametru de un milimetru, nu mai au inele cartilaginoase. Cele mai fine branhiole se termină cu saci pulmonari alcătuiți din mici umflături cu pereți foarte subțiri numite alveole pulmonare. Ele sunt unitățile structurale şi funcționale ale plămânului. Între sacii pulmonarii se află un țesut conjuctiv elastic. Plămânii nu au muşchi, suprafața

lor fiind acoperită de două foiţe numite pleuri. Una este lipită de plămân, iar cealaltă de peretele intern al cavităţii toracice. Între ele se află o cavitate foarte subţire, în care se găseşte o peliculă de lichid. Plămânii sunt bine vascularizaţi de arterele şi venele pulmonare. Arterele pulmonare pătrund în plămâni printr-un loc numit hil, se ramifică şi însoţesc bronhiile până la sacii pulmonari, unde se ramifică în arteriale care se continuă cu capilarele.

Funcţionarea sistemului respirator, prin care se asigură respiraţia, cuprinde în principal, respiraţia pulmonară şi respiraţia celulară.

1. Aparatul respirator şi fiziologia respiraţiei.
2. Tipuri de respiraţie.
3. Exerciţii de respiraţie – formarea unei respiraţii c
4. Respiraţia si frazarea.



Respiraţia pulmonară

Aceasta cuprinde două faze: pătrunderea aerului în plămâni (inspiraţia) şi eliminarea aerului (expiraţia), care durează mai mult decât inspiraţia. Un om adult aflat în repaus execută 16 mişcări respiratorii pe minut. Acest ritm este mai mare la femei şi creşte odată cu activitatea musculară, al exerciţiilor fizice, etc.. Respiraţiile normale sunt acte involuntare, reflexe.

Plămânii neavând muşchi, urmează pasiv mişcările cutiei toracice.

În timpul inspiraţiei, volumul cutiei toracice creşte datorită contracţiei muşchilor respiratori: diafragma se contractă şi coboară, iar muşchii intercostali trag coastele şi le ridică. Mişcarea coastelor împinge sternul înainte; iar plămânii se umplu de aer.

În momentul expiraţiei, muşchii se relaxează, iar plămânii îşi micşorează volumul odată cu cel al cutie toracice, eliminând aerul. Inspiraţia este, deci, faza activă a respiraţiei, iar expiraţia faza pasivă. Printr-o inspiraţie obişnuită plămânii sunt umpluţi cu trei litri de aer în repaus cu opt litri de aer, la o activitate sedentară 16 litri, în mers 24 de litri, iar la efort 50 litri. Într-o zi obişnuită omul ventilează 24.000 de litri de aer, iar volumul variază în funcţie de eforturile depuse.

1. Tipuri de respiraţie în interpretarea muzicală

a) Respiraţia înaltă sau claviculară

Se realizează prin ridicarea uşoară a umerilor şi contrarea abdomenului. În cadrul acestui tip de respiraţie se întrebuinţează numai partea superioară a plămânilor şi în consecinţă, aerul pătrunde într-o cantitate limitată. Acesta respiraţie este considerată ca ineficientă, cu un consum mare de energie şi cu un profit minimal.

b) Respiraţia mijlocie sau costală

Este o respiraţie mai puţin defectuoasă faţă de respiraţia claviculară, ea fiind net inferioară respiraţiei abdominale sau celei complete. În cadrul acestui tip de respiraţie, aerul este dirijat în special spre zone mijlocii ale plămânilor.

În cadrul respirației mijlocii, diafragma se ridică, abdomenul se contractă, coastele se deplasează ușor, dilatând cutia toracică. Acest tip de respirație se întâlnește în special la sportivi.

c) Respirația abdominală sau diafragmală

Acest tip de respirație este mai eficient decât cele descrise anterior. Se realizează prin coborarea diafragmei şi umflarea abdomenului. În felul acesta, aerul pătrunde în zone inferioare ale plămânilor. Respirația abdominală permite absorbția unei mai mari cantități de aer, dar nici în acest caz plămânii nu se umplu integral cu aer, aşa cum se întâmplă în respirația completă.

d) Respirația completă

Este cel mai eficient tip de respirație, asigurând organismului o cantitate sporită de oxigen. În acest caz, aerul pătrunde în toate zonele plămânilor îmbinând cele trei tipuri de respirație, solicitând întregul aparat respirator, cu o cheltuială minimă de energie şi cu rezultate deosebite.

Respirația completă se realizează prin coborârea diafragmei concomitent cu împingerea abdomenului spre înainte, îndepărtarea coastelor şi ridicarea umerilor. Acest tip de respirație contribuie la o mai bună funcționare a sistemului nervos şi implicit a proceselor psihice. În cazul acestei respirații distingem următorii muşchi: muşchii inspiratori care măresc volumul cavității toracice şi muşchii expiratori care micşorează acest volum. În afară de aceşti muşchi solicitați există muşchi de bază şi muşchi auxiliari.

Dintre muşchii inspiratori fac parte:

- muşchiul diafragmei;
- muşchii intercostali;
- muşchii elevatori ai coastelor;
- muşchii dințați posteriori.

Pentru a învăța o respirație corectă în timpul unui lucru moderat, este bine să se facă o respirație amplă şi lentă dacă însă la frecvența respectivă a respirației aerul nu ajunge, este util să se intensifice în mod intenționat expirația pentru că, mărind frecvența să se mențină cât mai mult posibil profunzimea respirației.

Caracterul şi particularitățile mişcărilor respiratorii sunt influențate de poziția corpului şi de mişcările acestuia. Pozițiile corpului, în care muşchii peretelui abdominal sunt încordați se îngreunează respirația abdominală, iar încordarea muşchilor ce rețin coastele se îngreunează respirația costală. Cei care respiră corect trăiesc mult, intens şi în pace. Practicarea unei respirații corecte neutralizează şocurile nervoase, consolidează instinctele, pasiunile şi contribuie la un control mai mare al activității mentale, circulația cerebrală fiind serios îmbunătățită. Respirația are u rol determinant în procesul cântatului la instrumentele de suflat, conducerea coloanei de aer în diferite registre ale instrumentului, tehnica emisiei sonore şi calitatea sunetului sunt strâns legate de modul cum folosim respirația. În cadrul procesului de emisie sonoră, respirația nu este cea obişnuită, ci una modificată în funcție de cerințele frazei muzicale şi de necesitatea realizării fragmentului muzical ce urmează a fi executat. Emisia sonoră la orice intrument muzical de suflat nu se realizează numai cu volumul de aer şi viteza expirației folosită în respirația normală, ci pretinde o sporire sau o accelerare, o diminuare sau încetinire sau chiar o întrerupere a respirației. Cu toate acestea, respirația în cadrul interpretării nu trebuie sa fie considerată ca o respirație specială, ci una obişnuită. În cadrul interpretării muzicale, respirația combinată joacă un rol deosebit, fiind cea mai ideală respirație, unde se combină cele doua tipuri de respirație: toracică şi abdominală. Una din condițiile cele mai importante ale unei bune frazări muzicale este subordonarea respirației în funcție de particularitățile lucrării executate. Având un rol deosebit în actul de interpretare, frazare, nuanțare, este recomandat elevilor ce studiază instrumentele de suflat, fie că sunt

începători sau avansaţi câteva exerciţii de gimnastică respiratorie care vor îmbunătăţi procesele respiratorii, devenind instrumentişti valoroşi.

2. Exerciţii de respiraţie – formarea unei respiraţii corecte

În mod contrar a ceea ce am învatat la gimnastică, ridicarea braţelor pentru a degaja cutia toracică în timpul inspiraţiei; (adică respiraţia costală şi claviculară) elevii suflatori trebuie să folosească respiraţia abdominală. Acest lucru nu înseamnă să respingem cu totul respiraţia costa-claviculară, ba din contră se recomandă practicarea în fiecare zi a respiraţiei complete (respiraţia abdomeno-costa-claviculară) pe care o practică adepţii yoga pentru întărirea sistemului respirator şi sporirea randamentului.

Controlul respiraţiei ne permite să reglăm fluxul de aer, ceea ce este vital pentru toţi instrumentiştii ce cântă la instrumente de lemn sau alamă deoarece forţa şi energia necesară în cântat sunt date de modul în care inspirăm. Una dintre greşelele obişnuite, întâlnite la elevii instrumentişti este lipsa de dinamism a fluxului de aer ducând la inhalarea unei cantităţi insuficiente de aer şi pierderea forţei, a vitezei în funcţie de frază sau registre sonore.

Oricare profesor va putea observa defectuoasa respiraţie la elev prin ridicarea umerilor şi dilatarea părţii superioare a pieptului în momentul inspirării. Un bun instrumentist trebuie să întrebuinţeze toate tipurile de respiraţii şi să ţină cont de câteva exerciţii respiratorii utile pentru dezvoltarea unei respiraţii adecvate în funcţie de fraza sau registre muzicale.

Poziţia corpului

Păstraţi umerii jos în mometul inspirării. Încercaţi să deveniţi mai înalţi, ca şi când cineva s-ar strădui să vă ridice de cap. Când staţi pe scaun nu vă sprijiniţi de spătar şi păstraţi o poziţie cât mai dreapta.

Inspiraţia

Întotdeauna inspiraţi utilizând partea inferioară a abdomenului, umplându-vă plămânii cu aer de jos până sus. Stomacul trebuie să se dilate când inspiraţia este corectă. Se va dilata cavitatea abdominală în partea de jos-spate, lateralele şi eventula pieptul. Încercaţi să rămâneţi relaxat când inspiraţi, astfel stomacul şi părţile laterale nu se vor dilata. Limba rămâne într-o poziţie joasă şi gâtul bine deschis.

Expiraţia

În timpul expiraţiei, important este împingerea aerului utilizând muşchii abdominali, care reprezintă suportul respiraţiei; cu alte cuvinte coloana de aer este controlată cu ajutorul muşchilor abdominali.

Exerciţii utile pentru o inspiraţie corectă

Exerciţiul 1

Vă aşezaţi pe marginea unui scaun, fără să vă sprijiniţi de spătar, cu spatele drept. Apoi vă încrucişaţi degetele, vă apropiaţi palmele şi vă îndoiţi braţele până când ating cutia toracică. În acest moment aveţi grijă să strângeţi antebraţele unul contra celuilalt astfel încât coatele să se atingă. Apoi coborâţi bustul între picioare în unghi drept, dar nu prea mult distanţate. Respiraţi pe gură, gândindu-vă să plasaţi aerul la baza plămânilor în partea inferioară şi să nu ridicaţi umerii. Deci poziţia aşezat, cu bustul lângă coapse favorizează buna funcţionare a aerului, în plus, braţele îndoite aşezate peste cutia toracică, veţi presa cutia toracică, coastele nu se vor îndepărta, iar respiraţia abdominală se va realiza fără dificultate. Faceţi zece inspiraţii şi expiraţii şi apoi vă relaxaţi.

Exercițiul 2

Stând în picioare, vă așezați mâinile în șolduri, cu degetul mare lejer în spate, mai sus de bazin sub ultimile coaste, iar degetele cât mai în față posibil. Apoi va îndoiți astfel încât trunchiul să formeze un unghi drept cu picioarele. În această poziție respirați (întotdeauna pe gură) având mare grijă să nu folosiți decât partea inferioară a plămânilor. Trebuie să lucrați acest exercițiu în această poziție până când veți găsi în mod natural, automat amplasarea aerului și până când veți simți presiunea lui.

Exercițiul 3

Stând în picioare cu spatele sprijinit de perete, vă rugați un prieten să vă pună un deget la nivelul plexului solar și să apese cât mai tare posibil exact în momentul în care inspirați și veți simți cum , dacă el vrea sa se opună, această parte a abdomenului se umfla. Îl veți vedea pe colegul dumneavoastră înroșindu-se de efortul depus, iar dumneavoastră fără efort veți inspira și i veți respinge cu ușurință degetul care apasă plexul stomacului.

Expirația joasă

Pentru a practica această expirație, trebuie să faceți un efort de atenție, să vă gândiți într-o manieră logică. Este suficient să expirați, resimțind ceea ce ați simțit la inspirație. Este suficient să aveți aceeași poziție a limbii și aceeași deschidere a gâtului. La început sunetul inspirației dumneavoastră se va apropia de sunetul „O" sau chiar sunetul „E", iar respirația să se facă la același nivel ca și inspirația și în același mod, adică trebuie să vă străduiți să nu mai simțiți aer în gură; aerul iese prin locul prin care îl luați.

Un alt exercițiu deosebit de bun pentru elevii instrumentiști este următorul: se așează orizontal pe un covor pe poziția culcat pe spate. Mâinile se așează pe lângă corp și inspirăm o cantitate suficient de mare de aer pe care îl trimitem în partea inferioara a plămânilor și în stomac. Blocăm aerul inspirat și ridicăm picioarele în așa fel încât unghiul format să fie 90^0, tip „lumânare". Începem să dăm drumul încet la picioare, deblocăm respirația pronunțând silaba „ssss" sunetul șarpelui și vom observa că mușchiul diafragmei se va încorda puternic încât aerul va fi împins de jos în sus cu viteza deosebit de mare într-un orificiu mic. Acest exercițiu va duce la antrenarea muscularității diafragmei atât de necesar în procesul de emisie sonoră.

3. Respirația și frazarea

Trebuie să înțelegem că procesul respirator în actul de interpretare muzicală, joacă un rol deosebit și de aceea elevii și cadrele didactice trebuie să acorde atenția cuvenită pentru că nu vor putea să facă progrese remarcabile, dacă respirația instrumentistului este defectuoasă. Una dintre condițiile cele mai importante a unei mai bune frazări în actul de interpretare muzicală, este subordonarea absolută a respirației la particularitățile interpretative a lucrării executate. În scopul respectării frazei muzicale în actul de interpretare, este bine să se respire în timpul pauzelor. Totuși în execuția unei lucrări cu un număr mare de pauze nu este indicat respirația la fiecare pauză, deoarece respirațiile repetate la scurtă durată vor duce la sufocarea interpretului. În lipsa pauzelor respirația se poate face pe note lungi.

Dacă lipsesc indicațiile respiratorii în cadrul unei lucrări, atunci respirația se poate face în urmatoarele condiții:

- la schimbarea funcțiilor armonice;
- la schimbarea bruscă a dinamicii;
- la schimbarea segmentelor sonore.

Ţinând cont de aceste câteva reguli, profesorul este obligat să indice pe partitură respiraţiile necesare procesului de interpretare în aşa fel încât elevul să poată respira corect în funcţie de frază, propoziţie muzicală, neaccelerând procesul respirator, contribuind la reuşita interpretării muzicale. Cineva spunea că: „factorii cei mai importanţi pentru a ajunge la rezultatul dorit sunt auto-determinarea, răbdarea şi perseverenţa". „Trebuie să înveţi mult pentru a înţelege că nimic nu este de învăţat dacă nu e de înţeles".

BIBLIOGRAFIE

CSIBA, Gisela & Joszef – *Barocktrompeten, Barockhörner. Anleitung zum spiel auf historischen instrumenten*, Editura Merseburger, 1968

SACHS, Curt – *The History of Musical Instruments*, London, 1942

*** *Wikipedia, the free encyclopedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/

CARL MARIA VON WEBER
CREAŢIA PENTRU PIAN LA PATRU MÂINI

Profesor drd. **Marin Pânzariu**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

Carl Maria von Weber a beneficiat de o îndrumare muzicală temeinică, începută cu Henschkel din Hildburghausen (1796), interpret de muzică de cameră, care i-a format, după cum mărturiseşte în paginile sale autobiografice, „baza reală, solidă" pentru o execuţie limpede, caracteristică, la pian, şi pentru o egală abilitate a ambelor mâini"69. A urmat pregătirea de la Salzburg (1798) cu Michael Haydn – canto, pian şi contrapunct, iar apoi, în 1798, la München, după moartea mamei, armonia la patru voci cu Johann Nepomuk Kalacher (organist la curte).

Şi-a desăvârşit cunoştinţele prin contactul cu viaţa muzicală din diferite oraşe, în care a ocupat diverse funcţii, kapellmeister în Breslau, director muzical al operei din Praga, apoi al operei din Dresda. Pianist şi dirijor remarcabil, Weber s-a afirmat totodată în domeniul teatrului muzical, fiind autorul muzicii de scenă pentru piesele Turandot de Schiller (1809, cu teme care au inspirat Metamorfozele de Hindemith un secol mai târziu), Preciosa de P. A. Wolff (1820). Pentru spaţiul de cultură germană, Weber s-a afirmat ca cel mai important compozitor de opere înainte de Richard Wagner şi creatorul operei romantice. Cele mai cunoscute dintre cele opt opere ale sale, Freischütz (1821, care se detaşează prin identificarea cu personalitatea compozitorului), Euryanthe (1823) şi Oberon (1826), au influenţat creaţia succesorilor săi în acest gen. Atmosfera evocatoare, coloritul feeric, conturarea precisă a caracterelor, construcţia de ansamblu şi sugestivitatea tratării orchestrale conferă operelor sale un farmec deosebit.

Weber a mai compus două simfonii, lieduri, Cvintetul cu clarinet, muzică bisericească, Trio pentru flaut, violoncel şi pian (1819). Împreună cu clarinetistul Heinrich Börmann a realizat Concertino pentru clarinet, al cărui succes a determinat crearea a încă două concerte pentru clarinet op. 73 în fa minor şi op. 74 în Mi bemol major, rămase în marele repertoriu.

Creaţia destinată pianului acoperă o perioadă însemnată din viaţa lui Weber (1800-1822) şi cuprinde trei concerte, patru sonate pentru pian, variaţiuni, dansuri, piese la patru mâini. Există lucrări cu impact emoţional în memoria melomanilor, Invitaţie la dans op. 65 (prin varianta orchestrată de H. Berlioz), Perpetuum mobile (Rondo-ul din prima Sonată pentru pian op. 24 în Do major), Invitaţie la dans (1819) şi Konzertstück în fa minor pentru pian şi orchestră deschid calea exprimării muzicale programatice.

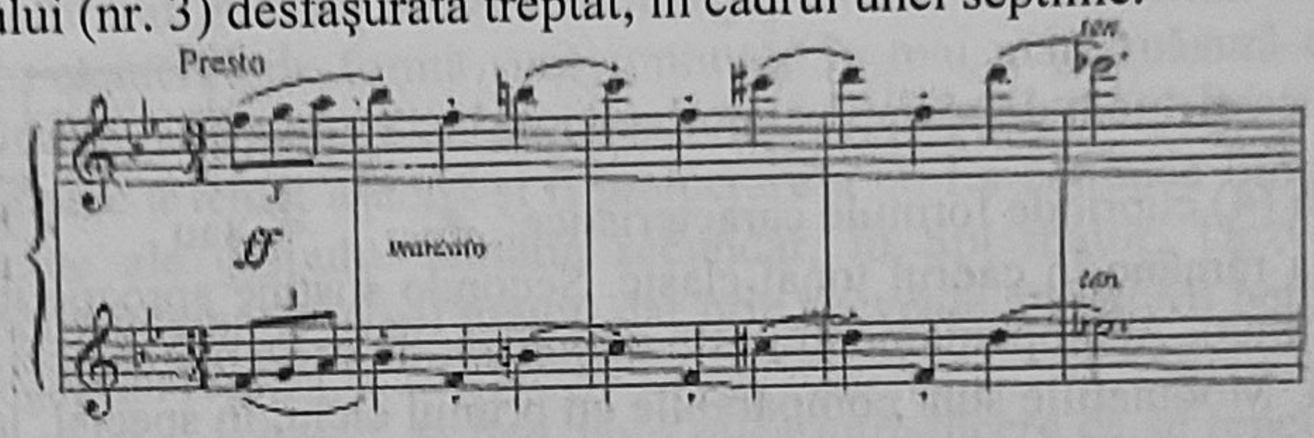
În anul 1801, la Salzburg, la numai 15 ani, Weber compune, sub îndrumarea lui M. Haydn, Six pièces faciles à quatre mains op. 3 (limba franceză era la modă în perioada respectivă), scrise pentru pianistul şi compozitorul Paul Schultesius.

Piesele alcătuiesc o unitate, situându-se între un ciclu de sonată cu părţi caracteristice (sonatina, romanţa, menuetul şi rondoul) şi suită, prin reuniunea de mişcări dansante (menuet, marcia, rondo).

---

[69] Laux, K., *Carl Maria von Weber*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1968.

Caracterul clasic derivă din atmosfera generală creată de trăsăturile stilistice, dar apar şi aluzii romantice, de expresie, caracterizate de spontaneitatea şi farmecul melodicii sale directe (piesa a II-a Romanze). Tonalitatea Do major predomină. Sonatina – Moderato e con amore, Do major, măsura 4/4, Romanze – Andantino quasi Adagio, Fa major, măsura 3/8, Menuetto – Presto, Si bemol major, măsura ¾, Andante con variazoni – Andante amoroso, Sol major, măsura 2/4, Marcia – Mestoso, Do major, măsura 4/4, Rondo – Allegramente, Do major, măsura 2/4. În general, melodia este simplă şi urmăreşte structura periodică clasică, cu o evoluție treptată, dar şi cu intervale mai mari, în general elemente acordice. Ea este construită prin adăugarea la acestea a unor note melodice ornamentale, de pasaj, de schimb şi cromatisme. Se poate evidenția alcătuirea temei Menueltului (nr. 3) desfăşurată treptat, în cadrul unei septime.



Caracterul predominant vocal – bel canto care dezvăluie atracția tânărului către operă (Sonatine, Romanze, Andante con variazioni şi Rondo-ul). Elemente de virtuozitate ale stilului instrumental, pianistic le regăsim vag în Menuet şi Rondo.

Tema principală de la Marcia este surprinzător de cantabilă pentru un marş. Prezența ornamentelor este discretă, iar apagiaturile şi grupetele sunt folosite cu economie. Ritmul cuprins în cele şase piese se caracterizează prin stabilitate şi simetrie clasică, cu preponderența diviziunilor binare până la 16-imi, a sincopelor şi ritmului punctat. Armonia lucrărilor este tonală, fără surprize, iar modulațiile nu trec de dominantă şi relativa minoră sau omonimei minore.

Polifonia este prezentă prin încercări imitative între cele două voci de la Primo dar, în general, predomină monodia acompaniată. Paralelismul în sexte, caracteristic ulterior pentru Weber, apare alături de unisono-ul adesea întâlnit.

Dinamica cuprinde nuanțe de la pianissimo până la fortissimo, subliniate de crescendo-uri şi descrescendo-uri, dar şi subito-uri. Nuanțele sunt în concordanță cu caracterul pieselor. Indicațiile agogice sunt înscrise la începutul fiecărei mişcări. Ele cuprind uneori şi sugestii interpretative: Moderato e con amore (1), Andantino amoroso (4),Maestosa (5), Allegramente (6). Indicația Presto pentru Menuetto (3) este neaşteptată, ea sugerează ideea de Scherzo. Sunt specificate şi elemente de tuşeu: non legato, tenuto, legato, staccato.

Structurile formale se regăsesc în cele practicate în clasicism: sonatina, menuet cu trio, rondo, tema cu variațiuni, marş cu trio. Cele şase piese ale ciclului concepute miniatural, sunt echilibrate şi bine conturate. Scriitura pentru cele două partide este distribuită inegal. Predomină rolul solistic al sopranului (Primo), acompaniat de Secondo.

C.M. von Weber încheie la Stuttgart, la 27 noiembrie 1809, un nou ciclu pentru pian la patru mâini: „Six pièces" op. 10 dedicate prințelelor Marie şi Amélie von Würtenberg, al căror profesor era.

Spre deosebire de ciclul precedent, piesele nu au titlu, excepție fiind Mazurka nr. 4 şi Rondo nr. 6.

Moderato, în Si bemol major, măsura C
Andantino con moto, în do minor, măsura 6/8
Andante con variazioni, în Sol major, măsura C
Mazurka – Vivace assai e marcato, în Do major, măsura ¾

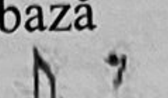
Adagio, în La bemol major, măsura C

Rondo – Allegro, în Mi bemol major, măsura 3/8

Piesele depăşesc valoric opusul anterior prin: continuarea inventivității melodice, varietatea de idei şi pianistică. Scriitura la patru mâini este mai echilibrată între cei doi parteneri. Deşi piesele pot fi cântate şi izolat, între ele există o relație stilistică asemănătoare primului ciclu.

Melodia este mai amplă, prin introducerea unor intervale mai mari, extensii de sexte şi septime, realizate prin elemente acordice (1, 2, 3, 5, 6). În piesa nr. 4, predomină elementul ritmic. Pasajele de virtuozitate sunt mai frecvente (6).

Formula ritmică o regăsim în fiecare piesă. Ritmul de siciliană apare în piesa a doua ca element de variație a motivului de bază .

Mazurca (4) cuprinde formule caracteristice:  sau .

Armonia rămâne în cadrul tonal clasic. Secondo susține aproape totul, asemenea unui basso continuo. Acompaniamentul este dinamizat de prezentarea acordurilor ritmată (5) sau figurată. Modulațiile sunt comparabile cu primul ciclu, în special, la dominantă şi omonima majoră sau minoră.

Scriitura polifonică este mai flexibilă prin dialogurile susținute atât între voci (planuri), cât şi între parteneri. Câteodată, Secondo prezintă tema sau o completează cu diferite motive (2, 4). Cel mai amplu dialog, cea mai liberă cooperate o întâlnim în cadrul piesei nr. 3 – variațiunea a III-a, Poco lento. Apar contrasubiecte dinamice, alături, sau înlocuind permanentul acompaniament în acorduri al temelor.

Structurile formale utilizate sunt în concordanță cu mesajul emoțional. Părțile sunt echilibrate ca extindere, iar construcția pe fraze este evidentă (2, 4). Ca dimensiuni, având forma pieselor: 1 – sonată, 2 – lied, 3 – temă cu variațiuni, 4 – rondo, 5 – lied, 6 – rondo, ele depăşesc schematismul primului ciclu.

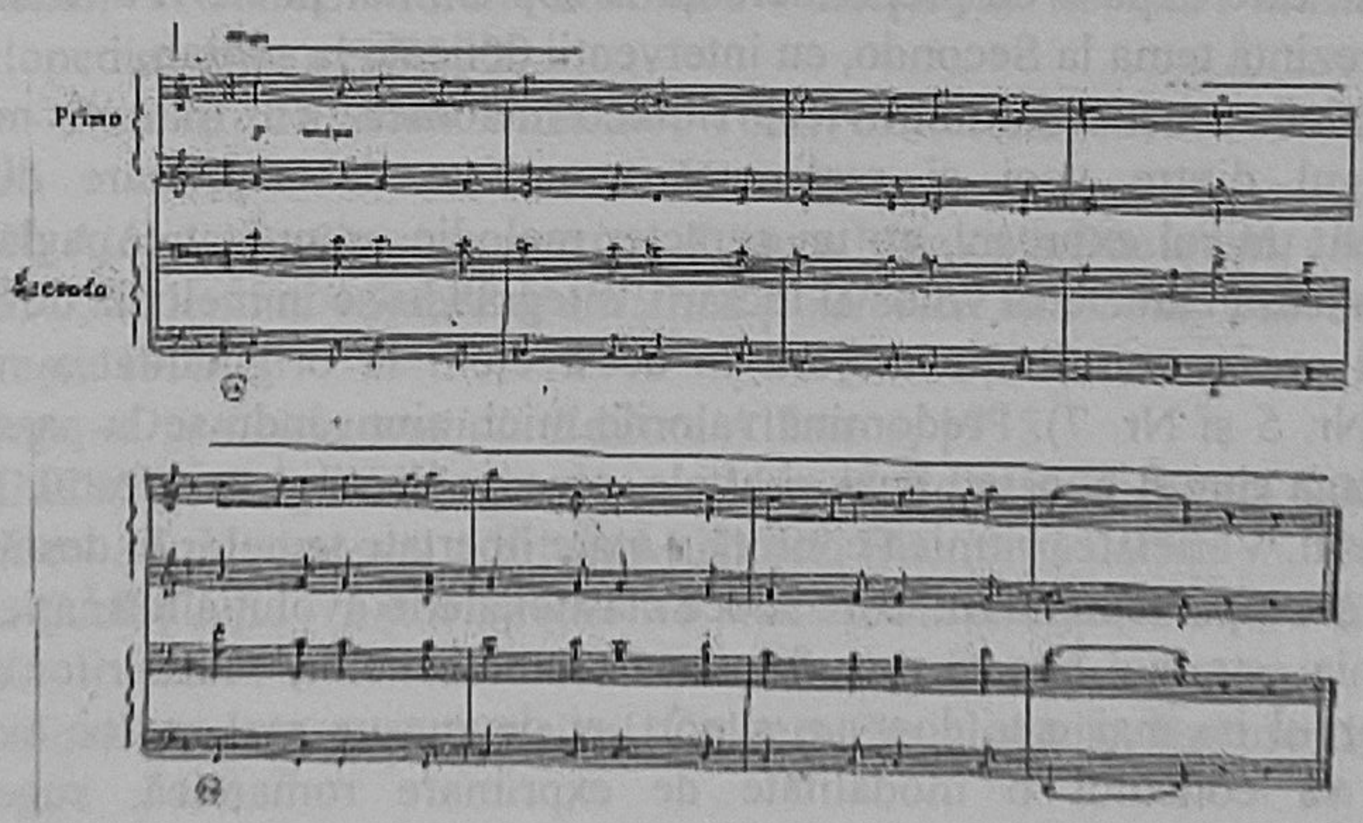
Pe plan dinamic şi agogic, nu se observă diferențe față de primul ciclu. Uneori constatăm o mai mare atenție acordată sublinierii unor momente la Primo sau Secondo şi unele accentuări expresive.

Întregul ciclu op. 10 se evidențiază şi printr-o exprimare superioară, cu accente romantice, în special: nr. 2, Andantino con moto, în do minor, ce impresionează prin unda dramatică, plină de resemnare, ce prevesteşte neliniştea romantică a compozitorului; nr. 6, Rondo – Allegro, prin pasajele de virtuozitate elegantă ce întregesc literatura romantică a pianului la patru mâini; „Huit pièces pour pianoforte à quatre mains" op. 60 (1818-1819).

Cele trei cicluri de piese pentru pian la patru mâini reprezintă o evoluție continuă, cel din urmă fiind o încununare a genului. Ceea ce prezintă însă în mod gradat aceste cicluri este şlefuirea frazelor cu noul lor suflu romantic, scriitura dezvoltată la Secondo, care participă la dialogul celor patru elemente din sistem cu conduceri melodice complexe, în fragmente de contrapunct dublu şi dezvoltări tematice. Unitatea ciclurilor reiese din concepția formală – suite de piese (6, 6, 8), încadrate după o logică a mişcării, începute cu o formă de sonată şi încheiate cu un rondo. Gradul de dificultate al pieselor este unitar pentru fiecare ciclu în parte, culminând la al treilea.

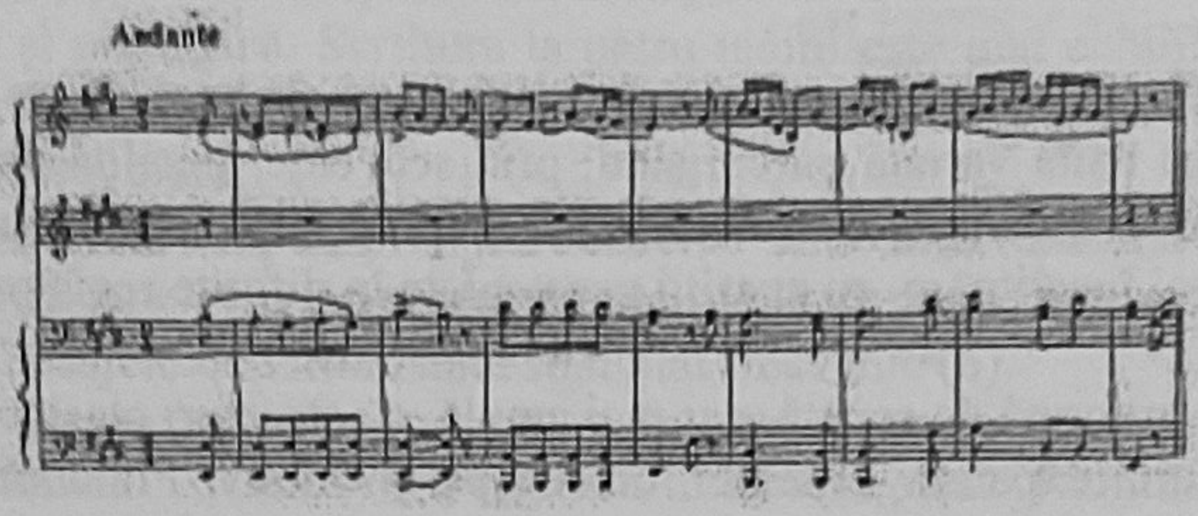
Cele opt piese la patru mâini pot fi interpretate şi izolat: Moderato, Re major, măsura ¾; Allegro – Do major, măsura 4/4; Adagio – Fa major, măsura 2/4; Allegro – tutto ben marcato – la minor, măsura 2/4; Alla Siciliana – Allegro – re minor, măsura 6/4; Tema variato, Ich hab mir Eins erwählet, Andante, Mi major, măsura 2/4; Marcia – Maestoso – sol minor, măsura 2/4; Rondo – Scherzando vivace, Si bemol major, măsura 3/8:

Piesa nr. 1 are formă de sonată, construită după un tipar asemănător sonatinei din primul ciclu. Fantezia romantică şi varietatea melodică derivă din:
dinamizarea expunerii tematice, prin suprapunerea, la Secondo, a unui contrasubiect liber, independent;
puntea se identifică şi cu tema a doua, păstrând tonalitatea de bază, Re major;
dezvoltarea tratează tema variată parcurgând, prin secvenţe, tonalităţile Sol major – sol minor, iar apoi, prin cromatism, să readucă tema – repriza – de această dată la secondo;
succesiuni de 16-imi însoţitoare, cu apariţii neaşteptate în diferite registre, conferă temei o prezentare variată.
Piesa nr. 2 este tot în formă de sonată, dar mai amplă, cu structuri clasice clar configurate. Se remarcă caracterul expansiv al temei, clădită pe un motiv. Fiind de dimensiuni mai ample, diferitele elemente de formă sunt conturate în mai mare măsură decât în prima piesă, constituind o augmentare a acesteia. Astfel, puntea, în două etape, poate fi considerată o reluare a temei a doua şi o prelucrare a ei. Ea conduce liniştit către prima din cele trei teme ale grupului tematic secundar, în Sol major. Dezvoltarea începe tumultuos cu motivul tematic în sol major, dar prin secvenţe atinge Mi bemol major, apoi Sol major şi pregăteşte repriza.
Piesa nr. 3 este scrisă sub formă de lied, cu o mică introducere ce se repetă şi în repriză. Partea centrală, în re minor, este de un dramatism profund, susţinut atât de trioletele agresive cât şi de ritmul ostinat. Tema cromatică, cu caracter de lamento, este întreruptă de un ritm, la început, violent, care, către repriză, se linişteşte, iar apoi se transformă într-un strigăt disperat.
Un acord de septimă de dominantă readuce atmosfera calmă a introducerii ce pregăteşte tema.
Piesa nr. 4, prin ritmica sa, sugerează un marş. Introducerea ritmului sincopat de către Secondo pregăteşte apariţia temei la sopran. Urmează partea centrală, compusă din prima strofă, cu accente slave, apoi a doua, în La major, înrudită cu prima şi o retranziţie către tema întâi. O scurtă coda încheie piesa.
Piesa nr. 5 – Alla Siciliana – este construită pe o alternanţă strofică (A B A C A), dar şi modală major-minor. Fraza a doua a temei are rolul de a conduce către o tonalitate, la prima apariţie, de la re minor la Fa major.



După o mică tranziţie, cu rol modulatoriu, tema este reluată în Re major. Fragmentul B pendulează între si minor şi Si major de unde, prin motive cromatice, renaşte tema în re minor. Segmentul C este în Si bemol major iar, după aceeaşi scurtă tranziţie din A, este readusă tema în re minor. Piesa se termină surprinzător în Re major.

Piesa nr. 6 este o temă cu variaţiuni – Tema variato, compusă pe o arie scrisă de Weber în anul 1817 – Ich hab mir Eins erwählet.



La bază se află o perioadă de 8 măsuri, prelucrată în şapte variaţiuni şi o coda. Majoritatea variaţiunilor sunt de tip ornamental, cu o pianistică ce vizează virtuozitatea. Există şi un minore – variaţiunea a VI-a, înainte de finale. Simplitatea, dar şi noblețea temei, îi conferă un potenţial variaţional, exploatat eficient de compozitor. Cei doi parteneri îşi etalează abilităţile interpretative într-un dialog caracterizat de exuberanță ritmică şi motrică. Putem considera această lucrare o deschidere către marile cicluri de variaţiuni romantice scrise de F. Menselssohn Bartholdy, R. Schumann sau J. Brahms.

Piesa nr. 7 – Marcia – Maestoso, în sol minor, face parte din rândul paginilor cu o profundă expresie dramatică, comparându-se cu Marşul funebru (partea a III-a a Sonatei op. 26 în La bemol major) de L. van Beethoven şi cu cel înscris ca parte a III-a a Sonatei op. 35 în si bemol minor de Fr. Chopin. Forma este comună, asemenea marşurilor lui Fr. Schubert (A B A, cu un Trio în Sol major).

Piesa nr. 8 – Rondo – Scherzando vivace, în Si bemol major, cuprinde pagini în care bogăţia de inspiraţie, fantezia compozitorului şi virtuozitatea se îmbină, reconstituind atmosfera galantă a saloanelor princiare.

Cu acest ciclu op. 60, C. M. von Weber atinge o culme a genului din perioada respectivă. Nici Fr. Schubert nu avea în acea vreme (1818-1819) o creație de același nivel. Opera este concepută şi destinată duo-ului pianistic format din doi virtuozi, cu rol egal în interpretare; elementele stilistice sunt bine conturate.

Melodia este expusă cu preponderență la sopran, dar poate fi atribuită şi basului. Ultima pisă prezintă tema la Secondo, cu intervenţii delicate la sopran.

Predomină construcția motivică, ritmico-melodică, cu frânturi muzicale care asigură dialogul dintre voci şi realizează o unitate de exprimare dintre partide. Ornamentele au un rol expresiv, cu un caracter melodic pronunțat. Apagiaturile rondo-ului (8) accentuează caracterul voios al lucrării, integrându-se în melodia de bază.

Ritmul are o contribuție majoră în acest ciclu la originalitatea melodiei şi a caracterului (Nr. 5 şi Nr. 7). Predomină valorile mici, ajungându-se la pasaje de 32-imi (Nr. 8). Pe lângă ritmul punctat, apar şi altele, precum dactilul, anapestul, contratimpul, sincopa, trioletul. Varietatea ritmică conferă o mare libertate temelor în desfăşurarea lor şi o flexibilitate acompaniamentului, care aduce elasticitate în evoluția formației.

Armonia este mai bogată prin folosirea cromatismelor, acordurilor de septimă şi de nonă. Acordul nu mai este doar un suport, ci devine un real mijloc expresiv: jocul major-minor va constitui o modalitate de exprimare romantică, sugerând uneori scepticism, alteori speranța sau triumful. Predomină desfăşurarea acordurilor în arpegii ascendente, descendente, simultane şi alternative în tot sistemul I – IV. Această modalitate de exprimare conferă suplețe, fluență pieselor. Modulaţiile sunt în zona dominantei, subdominantei, relativei sau a terţei.

Polifonia este mai conturată în acest ciclu decât în altele, prin amplificarea dialogului dintre partide. Temele apar eliberate de constrângeri, sub formă de dialoguri scurte. Apar conduceri melodice complexe la secondo, care conduc la dezvoltări tematice. Creşte aportul contrasubiectelor, care apar uneori chiar şi alături de acompaniamente cu acorduri.

Structura formală a celor opt piese se detaşează de orice constrângeri. Indiferent de forma aleasă, descoperim transparența şi desfăşurarea firească a discursului muzical. Weber excelează în amănunte ce dau originalitate formei: caracterul deschis al temei, ce îi permite numeroase direcții tonale, utilizarea secvențelor, repartizarea egală a materialului tematic la cei doi parteneri. Asemenea primelor două cicluri, fiecare poarte poate fi interpretată separat de întreg. Totuşi, fără a avea o unitate tonală, mişcările se succed într-o logică adecvată sonatei sau suitei. Ele alcătuiesc „un crâmpei de lume strălucitoare”70. Coloristica specială a fost apreciată şi de C. Debussy, care a înțeles că „a lega noduri de panglici cu elegante şaisprezecimi nu-l împiedica să găsească, în numeroase împrejurări, accente de frumoasă şi simplă umanitate, dezgolite de podoabe inutile”71.

Cu acest opus, C. M. von Weber a dat individualitate stilului nou al genului cameral de duo pianistic.

BIBLIOGRAFIE

EUGENIA, Speranța - *Medalioane muzicale,* Editura Muzicală, 1966
BRUMARU, Ada - *Romantismul în muzică,* Editura Muzicală, 1962
ŞTEFĂNESCU, Ioana - *O istorie a muzicii universale, Volumul III,* Editura Fundației culturale române, Bucureşti, 1988
PASCU, George, BOȚOCAN Melania - *Carte de istorie a muzicii.* Vol. I, Editura Vasiliana, Iaşi, 2003
GOLEA, Antoine, VIGNAL Marc - *Larousse - Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti 2000
ILIUȚ, Vasile - *O carte a stilurilor muzicale*, Vol. I, Editura Academiei de Muzică, Bucureşti, 1996
CARPENTIER, Alejv - *Întâlniri cu muzica,* Editura Muzicală Bucureşti, 1991
SANDU-DEDIU, Valentina - *Studii de stilistică şi retorică muzicală,* Universitatea de Muzică Bucureşti, 1999
BĂLAN, George - *O istorie a muzicii,* Editura Albatros, 1975
CONSTANTINESCU, Grigore - *Lecturi cu ... Muzică,* Editura Muzicală, 2003
VANCEA, Zeno - *Studii şi eseuri*, Editura Muzicală, Bucureşti 1974
TROCAN, L.–CÂRȚU,E. - *Enciclopedie de muzica universală,* Editura Enciclopedică, Bucureşti,2000
LAROUSSE - *Dicționar de mari muzicieni,* Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000.

[70] Noveanu, M. – *op. cit.*, p. 85.
[71] Debussy, C – *Dl. Croche antidiletant*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti 1965, p. 75-76.

ALEXANDER SKRIABIN
REPERE STILISTICE

Profesor drd. **Raluca Pânzariu**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

Şcolile naționale din a doua jumatate a secolului al XIX-lea, au revigorat muzica romantică, aflată la apogeul dezvoltării.Limbajul acestor şcoli a adus formulări sonore cu un plus de colorit, prin apelarea la resursele folclorice ale fiecărui popor.Acestea au avut rolul de a diversifica expresivitatea muzicală şi de a ameliora exagerările limbajului postromantic.

Succesul muzicii acestor şcoli naționale a fost un stimulent pentru vechile culturi muzicale tradiționale, ajunse la un moment de răscruce.

Şcolile muzicale naționale n-au însemnat doar afirmarea unor popoare cu o bogată cultură folclorică, ci au marcat prin apariția unor noi izvoare, de unde compozitorii vor absorbi noi formule de exprimare muzicală.

În anul 1892, printre absolvenții Conservatorului din Moscova figurează un nume, care va face cunoscută în lume muzica rusă şi se va înscrie în istoria muzicii universale ca personalitate muzicala: Alexander Skriabin.

Tânărul Alexander este crescut de o bunică si o matuşă, întrucât ramăne orfan de mamă la doi ani, iar tatăl său, devenit diplomat, se stabileşte în Turcia.Crescut fără legături în afara casei, i se imprimă în ființa sa o singurătate care-l rupe de viața trepidantă a oraşului, iar răsfățul unicului copil, explică credința în forțele sale deosebite şi în misiunea ce îi este menită ca artist.

Deşi a avut profesori şi colegi de la care ar fi putut suferi influențele şcolii naționale ruse, tânărul Skriabin este puternic influențat de tradiția chopiniană, cel puțin în prima etapă a creației sale.A fost mai puțin atras de estetica folclorică şi de stilul ceaikovskian, care era predominant în generația sa.Firea sa nelinistită, permanentele sale căutari în privința unor noi principii estetice, l-au făcut să fie deschis către toate curentele artei moderne şi către problematica metafizică a artei.Lecturile filosofice ale lui Nietzsche i-au influențat concepția artistică, dar şi cultul propriei persoane: "Nimic nu există în afara conştiinței mele.Nu există şi nici nu poate exista.Exist eu şi nimic altceva în afara mea.Lumea este rezultatul acțiunii mele, al creației mele, al voinței mele." *[72]

După o perioadă de profesorat la catedra de pian de la Conservatorul din Moscova (1894-1904), reflectată în creația sa prin acel stil romantic chopinian, Skriabin părăseşte țara natală.Între anii 1904-1910, se stabileşte în Elveția, dar calatoreste mult în Franța şi Italia.De altfel, Skriabin s-a bucurat de un permanent sprijin, mai intâi din partea lui Beliaiev, apoi al lui Serghei Kussevitky si Alexander Zilotti, putând astfel să concerteze în lume şi să ia contact cu diferite medii artistice şi filosofice.Printre altii, s-a apropiat de simboliştii ruşi şi de teosofii vremii, în timp ce propaga arta rusă, prin numeroase concerte din turneele efectuate în toata lumea.

Încă din tinerețe, Skriabin scrie pentru instrumentul preferat, pianul, în genul miniaturii romantice: 24 de preludii pentru pian, 12 studii , valsuri, mazurci, noturne,

---

[72] Citat din M. Mihailov - **Skriabin**, Ed. Muzicala, Bucureşti 1972, pag. 32.

impromptus-uri, precum şi unicul său Concert pentru pian şi orchestră.Autorul abordează şi un gen mai puţin răspândit până la el: "poemul" pentru pian; aceste poeme vor căpăta cu timpul o semnificaţie programatică, dar programul tratat de compozitor este întotdeauna "psihologic"sau "filosofic".Câteva titluri din acest gen întăresc ideea de programatism al compozitorului: *Poemul satanic, Poemul straniu, Poemul tragic, Poemul enigma, Poemul înaripat.*

Acest programatism, pe care l-am numit psihologic, constituie baza conţinutului celor 10 sonate pentru pian.

Personalitatea compozitorului se detaşează datorită imaginilor bine conturate şi foarte diverse, în care poezia delicată şi subtilă alternează cu robustetea expresivă, iar patetismul înflăcărat cu tragice presimţiri.Pianistica sa este strălucitoare, dar el subordonează permanent elementele de virtuozitate, unei variate game de expresii, de la contempalre la visare, de la melancolie şi frământare patetică la intens dramatism.Şi în primele sonate pentru pian îşi configurează un stil şi structuri originale (a doua sonata din două părţi, a treia din patru părţi), renunţând treptat la desenul melodic cursiv, prin fragmentarea lui în linii melodice frânte şi alternarea frecventă a expresiilor.

Ultimele sonate şi lucrări pentru pian conţin pagini de o bogaţie spirituală şi de o inventivitate muzicală remarcabilă, ele coincid cu epoca de elaborare a operei *Actul premergator*, pe care o consideră ca o etapă superioară a activităţii eului său creator.Ca şi poeţii simbolişti, Skriabin creează imaginea de cataclism universal, dar sub forma unui act simbolic, grandios, ducând la dispariţia speciei umane şi la totala eliberare a spiritului.El însuşi se consideră într-o misiune "mesianică".Căutările înfrigurate şi complexitatea ideilor filosofice au contingenţe cu ultimele sonate pentru pian şi cu poemele intitulate simbolic *Către flacară, Poemul lâncezelii, Poemul înaripat, şi cu miniaturile Enigma, Ironie, Flacăra sumbră, Dansul lâncezelii,* etc.

Aceeaşi evoluţie stilistică, de la postromantism la prefigurări expresioniste, se observă şi în creaţia simfonică.Scrie 3 simfonii, dintre care a treia este subintitulată de autor *Poem divin*.Dacă în Poemul divin face apel la universul metafizic, în *Poemul extazului*, ajunge la aceeaşi lume, prin ieşirea din eu şi prin lupta pentru împlinirea idealului.Cu *Prometeu*, care încheie ciclul poemelor şi care subliniază ideea sacrificiului şi eroismului uman, Skriabin ajunge la moemntul în care îşi pune în practică proiectele vizionare.Din nefericire, compozitorul nu a mai trăit pentru a realiza acea opera totală, *Misterul*, care trebuia să cuprindă cele mai diverse mijloace de exprimare artistică.

Două sunt caracteristicele simfonismului său, care se pot desluşi în creaţia pianistică: poematizarea în cadrul unui programatism de ordin filosofic-psihologic generalizant şi expresia unei iubiri care duce la extaz.cu alte cuvinte, pornind pe două căi, pe cea a speculaţiei filosofice şi a iubirii, Skriabin vrea să ajungă la expresia omului în extaz eliberat de constrângeri şi convenţii.El subliniază ideea aceasta: forţa iubirii transformă omul şi-l ajută să-şi împlinească setea prin desăvârşire.

În creaţia autorului regăsim un traseu foarte variat şi diversificat, Skriabin parcurgând, în numai douăzeci şi ceva de ani, jaloanele principale, care pe planul european al evoluţiei stilului pianistic, sunt răsfirate pe aproximativ 50 de ani, de la Chopin la Faure şi Debussy.

Alexander era convins că muzica are "o forţă incomensurabilă, chemată să transforme omul şi întregul univers"*[73].Lucrările sale tind să ajungă finalmente la misterul "în care s-ar implini în extaz reîntoarcerea cosmosului la unitatea artei divine"*2.Skriabin a pledat cu forţe sporite la redarea gândurilor şi a trăirii omului dominator din lume.Fire sensibilă şi mereu frământată, Skriabin ne mărturiseşte prin ce

---

[73] Citat din M. Mihailov - **Skriabin**, Ed. Muzicala, Bucureşti 1972, pag. 40

sfâşiitoare stări sufleteşti trecea: "Câteodată am impresia că forţele îmi sporesc fără margine; că am învins totul şi că totul este al meu.Alteori am conştiinţa unei totale neputinte, mă cuprinde oboseala şi devin apatic.Nu cunosc niciodata echilibul".*[74]

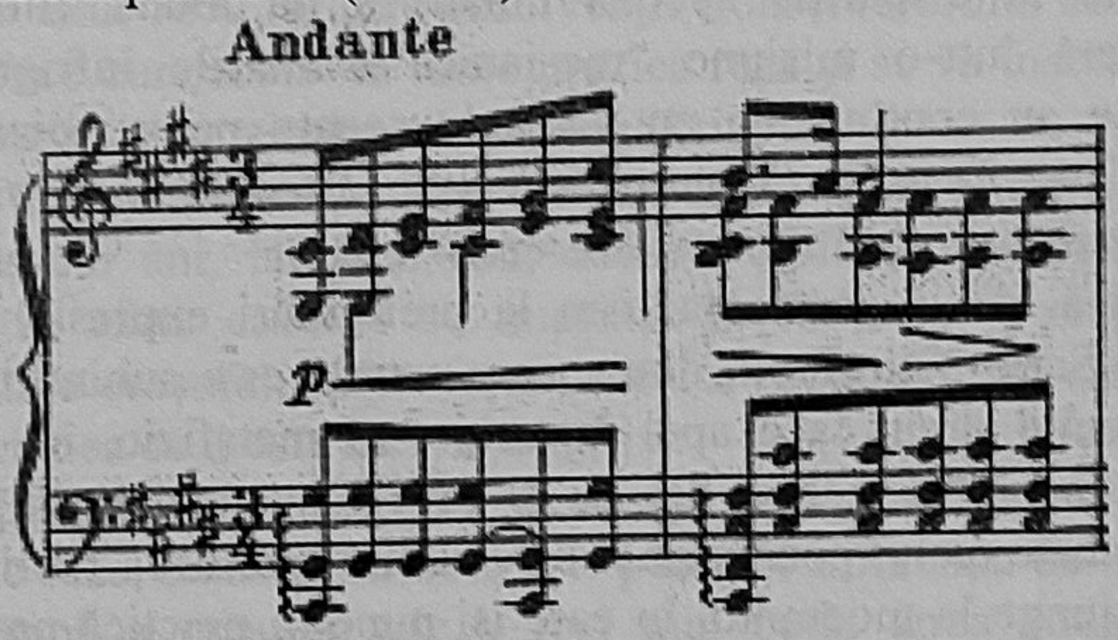
Alexander Skriabin aduce la începutul secolului XX, în muzica europeană, o vigoare dramaturgică, dublată de efervescenţa lăuntrică a artistului, al cărui lirism oferă creaţiei o inegalabilă forţă de trasmitere emotională.Compozitorul duce la paroxism romantismul, prin îndrăznenţe şi noi elemente de limbaj, care deschid percepţii inedite cu privire la poziţia şi rolul omului pe pamant!

Studiul op.2 nr.1

Lucrarea este scrisă într-un tempo lent (Andante), ceea ce impune, ca studiu, o bună dozare a sonorităţilor pe structuri acordice. Ea este concepută sub forma unei structuri bistrofice mari (AA'), fiecare strofă conţinând câte două perioade distincte (AB).

Perioada A este alcătuită din două fraze a câte opt măsuri ce au la bază un motiv de două măsuri format dintr-un mers treptat ascendent pe valori de optimi şi o celulă individualizată prin ritmul său punctat.

Exemplul nr 1: (m. 1-2)



Planul tonal se încadrează pe funcţiunile principale din do diez minor în prima frază, cu o cadenţă deschisă, pentru ca în cea de a doua frază să se realizeze o inflexiune modulatorie către tonalitatea dominantei, sol # minor. În prima strofă (A), perioada A este reluată, îmbogăţită în a doua prezentare cu noi valenţe tonale. La inceput, remarcăm inflexiunea către tonalitatea dominantei (sol# minor), în primul motiv ,(două măsuri), pentru ca, printr-un procedeu secvenţial, să se realizeze acelaşi lucru în următorul motiv, către tonalitatea re # minor. La mâna stângă remarcăm un desen melodic care completează expresiv sensul liniei melodice, care aparţine motivului de la mâna dreaptă.

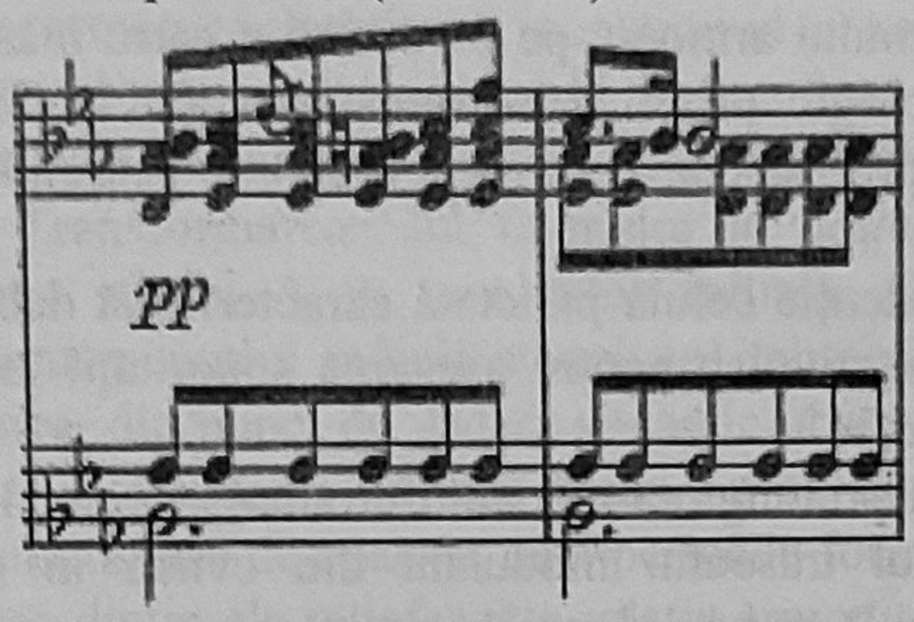
Fraza a doua (măsura 9) schimbă însă enarmonic înfăţişarea tonală (si bemol minor în loc de re# minor), cu continuarea procesului modulant din cvintă în cvintă ascendentă (do#-sol#-re#(mibemol)-si bemol), astfel încât cea de a doua intonare a perioadei A se termină în tonalitatea si bemol minor.

Perioada B conţine tot două fraze (4+5), aducând în prima o atmosferă de seninătate, prin luminarea oferită de tonalitatea mi bemol major.

---

[74] Citat din M. Mihailov - **Skriabin**, Ed. Muzicala, Bucureşti 1972, pag. 72

Exemplul nr 2: (m. 17-18)



Fraza a doua are o împărțire interioară de genul 2+3. În primele două măsuri remarcăm acelaşi mers tonal la cvartă ascendentă, mi bemol- la bemol-re bemol-sol bemol. Ultimele trei măsuri se stabilesc pe un acord major cu septimă, pe sunetul la bemol, cu transformarea sa enarmonică în ultima măsură în sol#, dominanta tonalității inițiale.

Strofa A'(măsura 26) conține doar o prezentare a perioadei A, fraza a doua remarcându-se printr-un contrapunct melodic pe valori de şaisprezecimi la mâna stângă. Planul tonal evoluează spre tonalitatea dominantei.

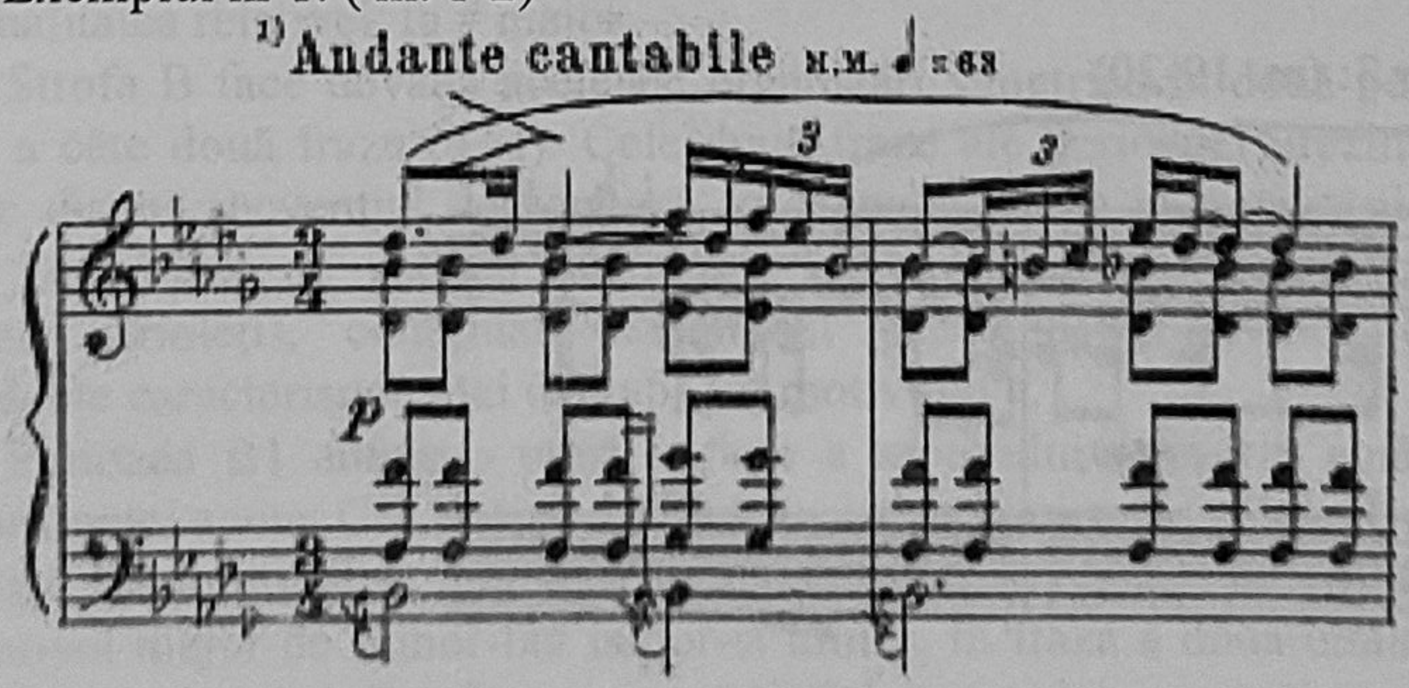
Perioada B' oscilează în prima frază între treptele V şi IV din do# minor, iar fraza a doua (tot 4 măsuri) este îmbogățită cu treptele IV, II şi VII. Ultimele 4 măsuri ale piesei reprezintă o concluzie în care este reluat motivul inițial în do# minor.

Studiul op.8 nr.11

Lucrarea este organizată sub forma unui tipar tristrofic (ABA), în care libertatea folosirii elementelor de morfologie muzicală oferă un aspect oarecum improvizatoric desfăşurării sonore.

Strofa A este compusă din două fraze (AAv), amplificate până la dimensiunile unor perioade (8+6). Elementele motivice împart fraza A în următoarea configurație: 2+4+2. Primul motiv (a), se distinge prin ritmul punctat al primei celule (timp 1), coborârea melodică de pe dominnată printr-o formulă compusă pe şaisprezecimi (binar şi ternar) şi urcarea cromatică pentru oprirea pe terța minoră, re bemol.

Exemplul nr 1: (m. 1-2)



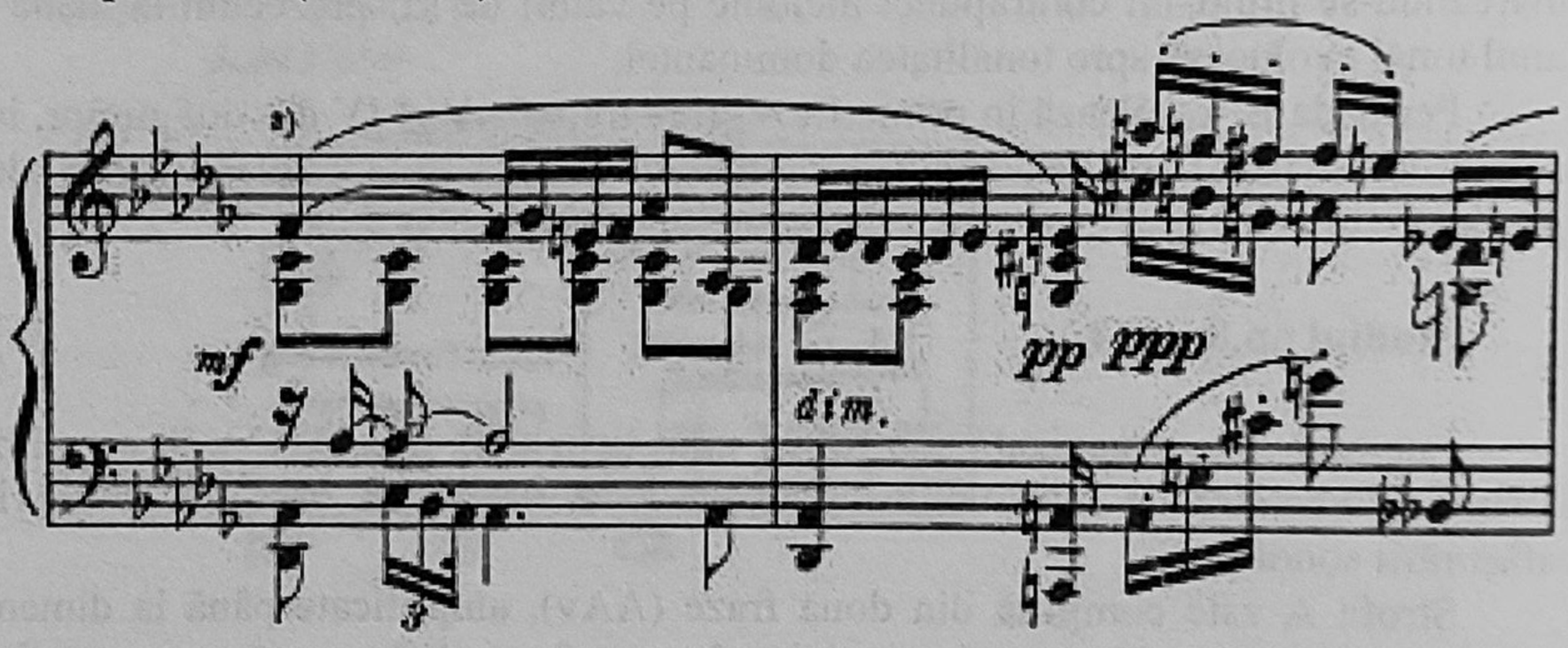
Planul tonal evidenţiază treapta I a tonalităţii lucrării (si bemol minor) care se păstrează ca pedală şi pe funcţiunea treptei IV. Motivul al doilea (b) se individualizează în primul rând tocmai prin schimbarea planului armonic pe parcursul a patru măsuri pe funcţiunea treptei IV. Ca material morfologic propriu-zis, remarcăm aici o formulă sincopată pe jumătate de timp, ce descrie prin repetare, un mers cromatic descendent pe parcursul primei măsuri.

Următoarele trei măsuri readuc în atenţie celula punctată caracteristică debutului motivului a. Ultimele două măsuri reiau motivul b pentru aşezarea sonorităţii în sfera dominantei ce pregăteşte revenirea motivului a.

Varierea reluării frazei A constă în prelungirea mersului cromatic descendent al celulei sincopate din motivul b, cu rolul traseului modulant din cvintă în cvintă descendentă către tonalitatea apariţiei strofei B, re bemol major.

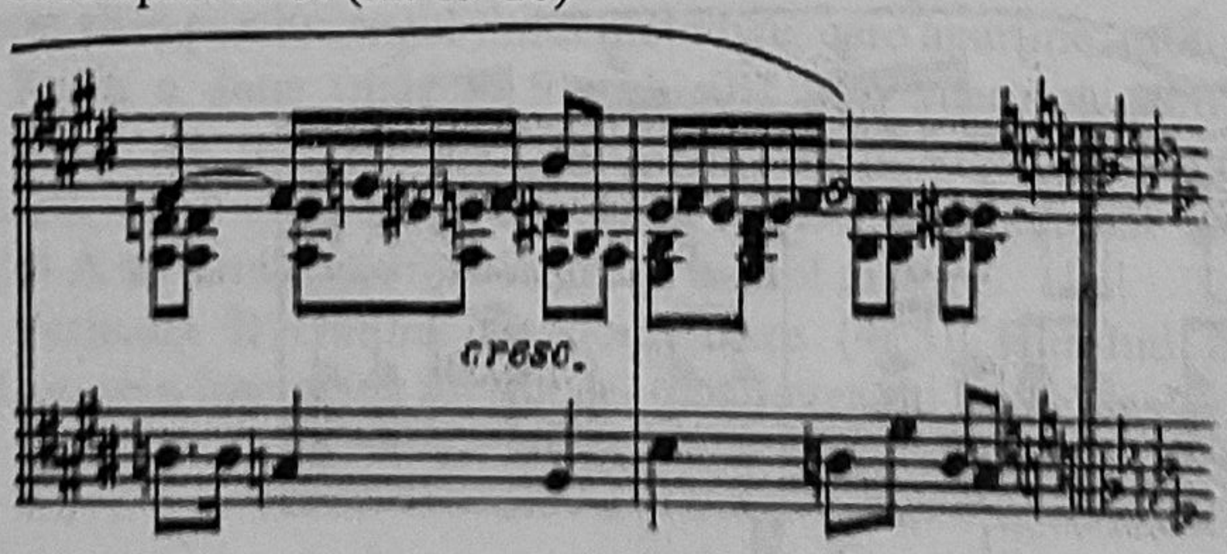
Strofa B se dovedeşte a fi o perioadă mare cu o structură interioară compusă din trei fraze BB'Bv (4+4+6). Sub aspect tono-armonic remarcăm aici o clară ilustrare a valorificării valenţelor expresive ale relaţiei la terţă între acorduri, atât de caracteristică perioadei romantice. Chiar debutul tonal al acestei secţiuni se plasează la terţă ascendentă faţă de începutul strofei A. În interiorul motivului c, pe baza cărui se desfăşoară cele trei fraze, întâlnim ca substrat aceeaşi relaţie la terţă, re bemol major-la major.

Exemplul nr 2: (m. 15-16)



Fraza B constituie aşadar o repetare în acelaşi cadru tonal a acestui motiv de început, c. Fraza B' se plasează de la început pe un traseu cromatic ascendent (re major) comparativ cu fraza B, pentru ca relaţia la terţă să capete noi valenţe aici, în condiţiile prezenţei aceluiaşi motiv c.

Exemplul nr 3: (m. 19-20)



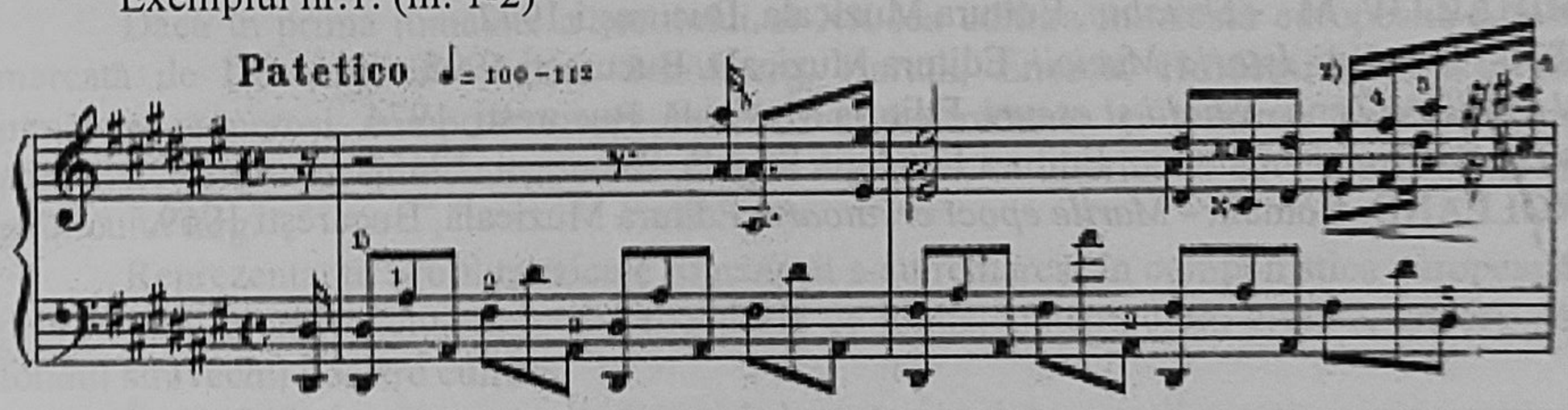
Observăm aici relaţia re major- si major, care devine dominantă pentru mi major ce apare în măsura 2. A doua prezentare a motivului c în fraza B' păstrează aceeaşi mutaţie armonică interioară, constituind o secvenţă la terţă mare ascendentă a primei înfăţişări (din nou relaţia la terţă). În fine fraza Bv se stabileşte în sfera lui fa major, fiind caracterizată de varierea morfologică a motivului c.

Transformarea lui fa major în dominantă prin aducerea septimei prilejuieşte revenirea strofei A în tonalitatea iniţială. Ea prezintă de astă dată o dinamizare a acompaniamentului mâinii stângi ce îmbracă sonor motivele de la mâna dreaptă. De asemenea, din punct de vedere sintactic observăm acum o scurtare a frazei A'(m.37-40), de la 6 la 4 măsuri întrucât acum nu se mai realizează un traseu modulant. Ea este compensată însă de apariţia unei perioade formate din două fraze (6+8), cu rol conclusiv. Trecerea dintre ele reliefează o relaţie armonică de tipul cadenţei napolitane (cu prezenţa treptei II alterate descendent), urmată de o rezolvare la omonima si bemol major, oferă finalului o atmosferă de luminozitate şi pace.

Studiul op.8 nr.12

Lucrarea prezintă o formă tristrofică mare (ABA). Strofa A este organizată în două perioade (AA') de 8 masuri, ce se înscriu simetriei pătrate (4+4). Prima frază este construită pe baza unui motiv de două măsuri (a), cu un aspect avântat dat de caracterul anacruzic şi mersul ascendent, cu ritmică punctată în momentul rezolvării armonice.

Exemplul nr.1: (m. 1-2)



Ca plan tonal observăm oscilaţia către si major, respectiv mi major în reluarea motivului a. În fraza a doua rezolvarea motivului a, capătă o prelungire ce se transformă într-un nou motiv (b) caracterizat de un mers descendent. Din punct de vedere armonic observăm o continuare a primei fraze prin succesiunea treptelor IV, I, VII, IV, II şi V.

Perioada A' este identică cu prima, diferenţiindu-se doar prin modulaţia motivului b, la tonalitatea relativei, fa # major.

Strofa B face dovada aceleiaşi organizări simetrice în două perioade (BB1) de 8 măsuri a câte două fraze (4+4). Cele două fraze ale perioadei prezintă acelaşi material melodic dispus secvenţial descendent, la secundă mare, în tonalităţile fa# minor şi mi minor. Din punct de vedere morfologic regăsim aici motivul (a) variat în aspectul anacruzic (trioleţi), continuat descendent asemenea motivului b, cu întreruperi descendente caracteristice mai degrabă tot motivului a.

Perioada B1 aduce o nouă variere a motivului (a), prin amânarea sincopată a rezolvării notei acute. Cea de a doua frază insistă pe repetarea celulei ascendente pe valori de trioleţi. Planul tonal se înscrie din nou într-un traseu din cvintă în cvintă descendentă: re major-sol major-do minor-fa# major-si minor. În fraza a doua întâlnim aceeaşi relaţie la terţă: si minor-re # minor, caracteristică armoniei romantice, finalul aparţinând dominantei la #.

Revenirea strofei A se constituie totodată într-un punct culminant al lucrării, în care pe lângă nuanța de ff şi acompaniamentul cu note repetate, motivul p al frazei a doua capătă dimensiuni mult amplificate, caracteristice stilului neoromantic, prin evitarea rezolvării după cele 4 măsuri.

În cele 7 măsuri de prelungire se evidențiază rolul expresiv armonic al notelor cu caracter de tensionare funcțională, prin sensibilizare, cum ar fi reliefarea treptei VII, do#. Perioada A' se transformă în continuare într-o frază cu caracter conclusiv al acestei partituri, ce exprimă plenar indicația înscrisă la început: *patetico*.

BIBLIOGRAFIE

GOLEA, Antoine, VIGNAL Marc - *Larousse - Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti 2000

ŞTEFĂNESCU, Ioana - *O istorie a muzicii universale*, Editura Fundației culturale române, vol. I, II, III- 1995, 1996, 1998

PASCU, George, BOȚOCAN Melania, - *Carte de istorie a muzicii*, Editura Vasiliana'98, Iaşi 2003

MIHAILOV, M. - *Skriabin*, Editura Muzicala, Bucureşti 1972

ILIUȚ, Vasile - *Istoria Muzicii*, Editura Muzicală, Bucureşti 1995

VANCEA, Zeno - *Studii şi eseuri*, Editura Muzicală, Bucureşti 1974

VIANU, Tudor - *Estetica*, Editura Fundația Regală, Bucureşti, 1945

ROLLAND, Romain - *Marile epoci creatoare*, Editura Muzicală, Bucureşti 1969.

CREAȚIA COMPOZITOAREI MYRIAM MARBÉ ÎN CONTEXTUL MUZICII CONTEMPORANE ROMÂNEȘTI

Profesor **Popa Simona Elisa**
Colegiul Național *Emil Racoviță Iași*

Analizând cu atenție istoria muzicii, deslușim o serie de etape în care modalitățile de organizare a materialului sonor şi procedeele de exprimare muzicală, odată configurate, s-au dezvoltattreptat până când, ajunse la momentul de criză, au făcut loc altora.

Datorită diferitelor orientări stilistice ale secolului XX, muzica născută în această perioadă a contradicțiilor, ne prezintă spectaculoase înnoiri de limbaj, de arhitectură sonoră. Legătura strânsă dintre conținutul transmis şi limbajul muzical contemporan se modifică permanent, diversificându-se conform noilor concepții estetice.

Grefând inovațiile pe ceea ce reprezintă trunchiul vechii culturi muzicale, mulți compozitori din secolul al XX-lea şi-au fondat arta pe tradiție. Astfel, aceste inovații au menirea de a se integra şi nu de a nega limbajul tradițional, legătura dintre tradiție şi inovație asigurând echilibrul necesar ce întregeşte valoarea, punând o piedică în ceea ce am putea numi negura uitării.

Dacă în prima jumătate a secolului al XX-lea cultura muzicală europeană a fost marcată de Debussy, Stravinski, Schönberg, Bartók, Enescu, Hindemith, în a doua jumătate numeroşi compozitoriapelează la variate metode şi sisteme componistice accesibile pentru început doar specialiştilor în domeniu, ca ulterior să devină accesibile şi publicului larg.

Reprezentanții şcolii muzicale româneşti s-au remarcat în componistica europeană prin lucrări în care mânuiesc toate procedeele de limbajcontemporan, grefate, uneori, pe fondul străvechii noastre culturi.

În acelaşi timp, compozitorii români propun noi concepții estetice prin muzica eterofonică, spectrală, arhetipală, spațio-temporală, imaginară şi morfogenetică.

Unii stilizează sintagme folclorice, serializează intervale caracteristice anumitor cântece populare, folosesc arhetipuri melodice (ison), sintactice (texturi) sau timbrale.Elementele folclorice se regăsesc şi în organizări riguroase, în muzica minimalistă, morfogenetică, arhetipală sau electronică. Deasemenea sunt valorificate şi intonațiile, structurile modale bizantine vechi. Uneori se îmbină elemente bizantine cu elemente clasico-romantice, se împleteşte vechiul limbaj bizantin cu tehnica secolului XX, sau doar se apelează la arhetipuri de tip bizantin.

Configurând moduri de sinteză prin transpunerea modurilor populare, prin valorificarea modurilor specifice folclorului sau muzicii bizantine într-o gândire tono-modală, sinteze serial- modale, compozitorii români anticipă noi estetici, prin moduri „artificiale"construite cu ajutorul unor calcule riguroase sau de origine serial-dodecafonică. De asemenea, tot aici

trebuie menționată și prezența modalismului minimalist.

Manifestând atracție pentru muzica serial-dodecafonică, aleatorică, compozitorii din această perioadă, pentru a contrabalansa avalanșa disonanțelor și complexitatea muziciicontemporane, își îndreaptă atenția spre o nouă simplitate prin revalorificarea sistemului și relațiilor tonale, ei abordând structuri arhetipale (varianta românească a post-modernismului).

În lucrările lor pot fi întâlnite melodii cu iz arhaic, modal, valorifică microintervalele și instabilitățile intervalice (din muzica populară sau psaltică) stilul vorbit din baladă, strigături, glissando-ul (vocal, instrumental), clusterele.Ritmul este liber, cu poliritmii, ritmuri alternative, augmentări, formule ce pendulează între rubato și giusto. Limbajul rezultă adesea din valorificarea expresiei timbrale.

În studiul despre muzica românească contemporană, *Neue Tendenzen in der zeitgenossischen rumänischen Musik*[1], compozitorul Corneliu Dan Georgescu distinge în componistica noastră contemporană trei aspecte estetice distincte.

În prima categorie – aspectul estetic lirico-contemplativ – se înscriu lucrările compozitorilor: Ştefan Niculescu , Myriam Marbé, Pascal Bentoiu, Max Eisikovits, Dumitru Capoianu, Felicia Donceanu, Vasile Spătărelu, Sabin Păutza, Dan Constantinescu, Liviu Comes, Viorel Munteanu etc. Aceste creații se caracterizează prin melodica de tentă modală, structurată uneori în monodii, heterofonii, ritmul este liber, uneori în rubato, metru alternativ, sonorități limpezi și o paletă coloristică subtilă. Ele nu aduc contraste izbitoare care să cuprindă culminații tensionate în dramaturgia muzicală, ci meditația în cadrul unor forme ce au caracter difuz.

A doua categorie – structural constructivă – se manifestă după anul 1965. Compozitorii apelează la limbajul modern, fiind interesați de materialul sonor pur și de relațiile matematice dintre înălțime și durata sunetelor, lucrările fiind atinse de umbra occidentală. Spre deosebire de compozitorii menționați mai sus, cei incluși în această categorie, ca de exemplu: Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Alexandru Paşcanu, Vasile Hermann, Ana Maria Avram și mulți alții, oglindesc în dramaturgia lor muzicală violente și frecvente contraste de mare dinamism, bogate în efecte sonore.

Ultima categorie –arhetipal-reflexivă – cuprinde grupul unor compozitori ce tind să simplifice mijloacele de exprimare, „dorind a restitui muzicii forța magică inițială”[2]. Pentru aceşti creatori muzica este mijlocul prin care omul se poate integra în natură și în armonia cosmică: Aurel Stroe, Mihai Moldovan, Corneliu Dan Georgescu, Liviu Dănceanu, Lucian Metianu, Ştefan Niculescu, Adrian Pop și alții.

„Spre sfârșitul veacului s-au împletit toate aceste orientări și s-au realizat sinteze într limbajul tradițional, provenit din secolele anterioare, și cel al noilor exprimări din ultimul veac”[3], sublinia George Pascu. Astfel tendințele prezente în cultura muzicală europeană din a doua jumătate a secolului XX se interferează în creația unuia și aceluiași autor, neputând fi riguros departajate.

Generație care a pledat pentru o artă nouă, aceea a zilelor și secolului nostru, dar legată tainic prin rădăcini foarte adânci de sufletul poporului român, lucrările lor marchează o gândire estetică evoluată.

1.Corneliu Dan Georgescu – *Noi tendințe în muzica românească contemporană*, Revista Muzica, nr.1/1998, pag. 23.
2.George Pascu, Melania Boțocan - *Carte de istorie a muzicii*, Ed. Vasiliana'98, Iași, 2003, vol.II, pag. 643.
3.*Ibidem.*

„Chiar dacă se folosesc de anumite tipare ale muzicii clasice, arta lor conține o autentică și
concentrată expresivitate, însă cu alte nuanțe, reliefând un puternic și nou umanism, alimentat de intensele frământări psihice ale omului contemporan”[4].

Luând în considerare afirmațiile din lucrarea *Muzica românească contemporană*, scrisă de Doru Popovici, în noua generație de compozitori se remarcă două tendințe: una mai legată de tradiție, cu o viziune armonică de tip clasic și o bogată variație ritmică inspirată din folclor, cultivată cu succes de Radu Paladi, Teodor Bratu, Liviu Ionescu, Dumitru Bughici, Mircea Neagu etc.; cealaltă tendință ne înfățișează elemente noi în ceea ce privește tehnica de compoziție – melosul modal cu un caracter mai cromatic, elemente de politonalitate, asimetria ritmică și un pronunțat spirit polifonic – prezente în majoritatea lucrărilor de acest tip ale compozitorilor: Cornel Țăranu, Anatol Vieru, Myriam Marbé, Tiberiu Olah, Aurel Stroe etc.

În lucrările lui Cornel Țăranu s-a profilat sinteza elementelor de vocabular folclorice cu tehnici noi de creație. Se remarcă îndeosebi căutarea continuă de noi mijloace de expresie, adaptate potențelor melosului nostru popular. Un exemplu este *Simfonia a-IV-a, Ritornele*, care modelează intonații cu întrepătrunderile dintre aspecte ale muzicii seriale cu cele modal-folclorice, ale rigorii cu libertatea, spiritul improvizatoric, rezultatul fiind o tensiune sonoră de tip expresionist (*Simfonia a-II-a, Ghirlande* sau *Simfonia a-III-a, Semne*).

Mihai Moldovan utilizează arhietipuri melodice (isonul), sintactice (eterofonia) sau timbrale (sugestia de bucium, tulnic) în lucrări a căror muzică este uneori riguros organizată de legi numerice, simetrice, subordonate expresiei contemplativ-meditative (lucrarea *Vibrații* pentru orchestră).

Având la bază o artă combinatorie de natură improvizatorică, Ulpiu Vlad „flirtează” cu sursele sonore ale folclorului (exemplu *Timpul oglinzilor*).

Folosirea accentuată a unor elemente ritualice arhaice reprezintă o altă formă de aplecare spre folclor, ce se regăseşte în creația compozitoarei Myriam Marbé, a lui Nicolae Brânduș (*Match*) şi Liviu Dănceanu (*Climax, Quassi-opera*). Preocuparea pentru găsirea surselor înseşi ale muzicii se reflectă în multe lucrări ale compozitoarei Myriam Marbé ceea ce o determină pe aceasta să facă apel deseori la gest şi mai ales la puterea cuvântului, a chemărilor rituale ce transformă discursul sonor într-o muzică vorbită (*Ritual pentru setea pământului, Concert pentru Daniel Kientzy şi orchestră, etc.*). Maniera sa de a folosi această modalitate componistică într-o manieră convingătoare, a solicitat afirmația potrivit căreia „Myriam Marbé nu foloseşte ritualuri, ritualurile trăiesc în muzica sa”[5].

Aspirația Maiei Ciobanu este colajul de elemente folclorice, un exemplu fin *Cantata Ghicitori*.

O altă ipostază componistică ce aparține lui Aurel Stroe, este folclorul tratat morfologic (*Canto !, II* sau *Concertul pentru clarinet şi orchestră*), în timp ce aspirația lui Corneliu Cezar este folclorul universal.

Un alt izvor de inspirație pentru compozitorii români este muzica bizantină. Alături de Paul Constantinescu, considerat de Irinel Anghel „ părintele a ceea ce ar putea fi numit bizantinism în muzica românească a secolului XX”[6], în a cărui creație se regăsesc lucrări ca *Două studii în stil bizantin pentru violă şi violoncel* (1929), *Oratorii bizantine nr. I şi II*

4.Doru Popovici – *Muzica românească contemporană*,Ed. Albatros, Bucureşti, 1970, pag. 72.
5.Irinel Anghel - *Orientări,direcţii,curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*. Ed. Muzicală, Bucureşti, 1997, pag. 8.
6.Irinel Anghel, *op. cit.*,pag. 8

(1946, 1948) şi Marţian Negrea cu lucrarea *Recviemul pentru solişti, cor şi orchestră (1957)* se situează „pe linia unui neoclasicism cu dublă implicaţie:în tradiţia marilor forme ale barocului şi a monodiei bizantine”[7].

Doru Popovici este un continuator al direcţiei inaugurate de Paul Constantinescu (motetul *Doamne, Iisuse Christoase*, opera *Statornicie, Sonata bizantină pentru violoncel*) în schimb
ce Myriam Marbé caută unirea limbajului vechi bizantin, a arhetipurilor sale cu cel al sec. XX, într-o viziune morfogenetică şi metastilistică (lucrarea *Timpul regăsit*), motiv pentru care Thomas Beinel afirmă despre creaţia compozitoarei că „ este o muzică bogată, hrănită de multe tradiţii”[8].

Sigismund Toduţă prezintă spiritul muzicii de strană şi cântul bizantin în limba greacă în finalul operei-oratoriu *Meşterul Manole*.

Amintind câteva nume de compozitori români, atenţia se îndreaptă asupra compozitoarei Myriam Marbé, reprezentantă a curentului lirico-contemplativ, care asemenea colegilor de generaţie, se impune în lumea muzicală şi ca muzicolog şi pedagog.

Născută în Bucureşti (9 IV 1931), urmează studiile muzicale la Conservatorul de aici între anii 1944- 1954, având ca profesori pe Mihail Jora (compoziţie), Ioan D. Chirescu (teorie şi solfegiu), Marţian Negrea (armonie), Theodor Rogalski (orchestraţie), Florica Musicescu (pian), Zeno Vancea (istoria muzicii), Sabin Dragoi şi Emilia Comişel (folclor), Leon Klepper (compoziţie şi contrapunct).

Amintind de începuturile sale muzicale, compozitoarea precizează într-un interviu realizat de Laura Manolache: „am trăit într-o atmosferă artistică şi intelectuală de calitate”[9].

S-a perfecţionat la Internationale Ferienkurese din Darmstadt (1968,1969,1972) şi la Gaudeamus Week din Bilthoven (1969,1972). A fost redactor muzical la Studioul Cinematografic Bucureşti (1953-1954), preparator (1954-1960), asistent (1960-1966), lector (1966-1971), conferenţiar (1971-1993) la catedra de armonie, contrapunct, compoziţie la Conservatorul din Bucureşti.

A susţinut comunicări ştiinţifice în ţară şi peste hotare, conferinţe, referate, emisiuni de radio şi televiziune. A publicat studii, eseuri, articole, cronici muzicale în: *Revista Muzica,* seria *Enesciana (volumele I-IV), Studii de Muzicologie, Luceafărul, România Liberă, Scânteia, Utunk, Amfiteatru, Familia* (Oradea), *Viaţa Românească, Drum Nou* (Braşov), *Astra* (Braşov), *România literară, Contemporanul* etc.

Myriam Marbé a fost distinsă cu premiile Uniunii Compozitorilor (1972, 1974), premiul Bernier al Académie des Beaux Arts din Paris(1972), premiul I Gedok, la Mannheim(1976), premiul Femeilor Compozitoare ale oraşului Heidelberg(1987), primeşte o bursă a oraşului Mannheim(1989).

„Compozitoarea, muzicologul şi pedagogul formează o individualitate unică la care trăsătura dominantă este echilibrul ca reflexie a unui acord spontan între logică şi naturaleţea gândirii creatoare”[10], afirmă Laura Manolache.

La Myriam Marbé incursiunile muzicologice constituie o reflexie a meditaţiei ce îşi are rădăcinile în antologia şi în cunoaşterea operei de artă: colaborarea sa la monumentala

7.Irinel Anghel, *op. cit.*,pag. 11.
8.Thomas Beimel, Myriam Marbé – *Concerto for Daniel Kientzy and Saxophones and Orchestra,*Revista Muzica, nr. 4/ 1993, pag. 18.
9.Laura Manolache-*Myriam Marbé-Despre propria creaţie şi nu numai,*Revista Muzica, nr.3, 1996, pag. 72.
10.Liviu Dănceanu- *Myriam Marbé-portrait,*Revista Muzica,nr. 7/1983, pag. 41.

monografie despre George Enescu, studiul său asupra Timpului muzical, ideile şi cugetările asupra lărgirii conceptului temporal, lumina nouă asupra teoriilor privitoare la timpul colectiv şi cel artisitc. Dovadă stau lucrările:*Unele modalităţi de exprimare a muzicii noastre,* publicată în *Astra*, Braşov, nr,11,1970; nr.2,1971; nr.3, 1971; nr.5, 1971; nr 7, 1971), *George Enescu-Monografie* (în colaborare cu Mircea Voicana, Bucureşti, Ed. Academiei Române, 2 vol., 1972), *George Enescu – contemporanul nostru (Enesciana I* – Bucureşti, Ed. Academiei Române, 1973),*Ich bin der Labyrint. Zur „ Ur- Ariadne" für Stimme, Saxophon und Orchester* (în *Komponistinen / Dokumentation 5 Jahre Heidelberg,* Heidelberg, 1989), *Unvermeidliche Zeit – ein Schöpferisches Bekenntnis (* în *Musik Texte 56,* Mainz, 1994).

Ca pedagog, Myriam Marbé, îşi aduce contribuţia la formarea dar şi dezvoltarea creativităţii multor tineri muzicieni: Violeta Dinescu, Maia Ciobanu, Mihaela Vosganian, Laura Manolache sunt câteva nume. Pedagogul Myriam Marbé aspiră la instaurarea unei rigori, necesară acumulării cantitative de informaţii şi a unei libertăţi de alegere necesare în

dezvoltarea disponibilităţii creatoare. O dovadă în acest scop stă şi metoda *Piese pentru pian*, un manual unic sub mai multe aspecte: compoziţie, interpretare, forme muzicale.

Moştenirea componistică cuprinde numeroase opusuri corale, simfonice, camerale, ce dezvăluie o muzică sensibilă, surprinzător de visătoare în acelaşi timp, originală în imaginile cărora le-a dat viaţă, „lucidă în economisirea mijloacelor pe care le stăpânea cu dezinvoltura unor mari maeştri"[11].

Dacă aruncăm privirea asupra tabloului sinoptic al creaţiei sale, observăm că aceasta e împărţită in două etape despărţite de o pauză aproape totală între anii 1971 – 1974. În ceea ce putem numi prima perioadă (până în 1971) „aventurile" componistice se îndreaptă îndeosebi spre muzica de cameră, gen în care Myriam Marbé şi-a clarificat viziunea estetică.

În lucrările sale încearcă să confere o rigoare a structurii, care să se reflecte printr-o expresie finită, de echilibru, dar să nu împieteze asupra supleţii expresiei. Abordează muzica de scenă, muzica vocal-simfonică, pentru orchestră, muzica de cameră, corală şi vocală, lucrările ce vor fi amintite stând mărturie inovaţiilor epocii.

Printre lucrările închinate muzicii de scenă, se numără două mini-opere, pentru cor de copii şi instrumente ad libitum:*Ocolul infinitului mic pornind de la nimic* (1980),libret de Marin Sorescu, şi *A doua carte cu Apolodor* (1981), versuri de Gelu Naum; *Cântaţi cu noi* (1981) şi*The world is a Stage...*(1987), teatru instrumental pentru vioară, contrabas, clarinet, trombon şi percuţie.

Prima perioadă de creaţie cuprinde cantata *Noapte ţărănească* 1958, pentru cor mic şi orchestră, lucrarea *Climat* (1966)pentru mezzosoprană, cor pevoci egale şi orchestră; cantata

„.....De aducere aminte" (1968)Pentru cor mixt şi formaţie instrumentală, pe versuri populare culese de C Brăiloiu.

În categoria muzicii pentru orchestră se regăsesc şi lucrările: *Piesă lirică – In Memoriam* (1955)pentru oboi, doi corni, pian, celestă, percuţie şi orchestră de cameră; *Musica festina / Mic divertisment* (1961) pentru orchestră de coarde, suflători de alamă şi percuţie.

În aceste lucrări muzica reuşeşte să menţină „coordonatele de bazăale artei autentice: interiorizarea şi vibraţia umană"[12], în general muzica simfonică a compozitoarei fiind etichetată de Doru Popovici ca fiind „austeră". Printre primele lucrări ce se încadrează în genul muzicii de cameră se numără

11.Alexandru Leahu – *In memoriam-Myriam Marbé,* Revista Muzica, nr. 1/1998, pag. 135.
12.Doru Popovici ,*op. cit.*,pag. 193.

Humorească pentru violoncel şi pian (1954) şi *Sonata pentru violă şi pian* (1955), creații ce conturează o fază neobarocă cu o bogată inventivitate melodică, tratată prin prisma unui dens concept linear, dar care integrează în muzica compozitoarei şi tehnica atonală, însă nu prin sisteme sever organizate.

Un omagiu adus polifonii cât şi vocii de alto este *Sonata pentru doi alto*(1965), lucrare care conservă spiritul polifonic, formele tradiționale, specifice, fiind disimulate deliberat: canonul şi fuga pentru polifonia imitativă, passacaglia pentru polifonia suprapusă, toate trei fiind componente ale operei.

În 1969, compune lucrarea *Joc secund*, pentru clarinet, vioară violă, violoncel şi pian, cu o mică grupă vocală 7 instrumentişti percuționişti (ad libitum), cu expresii din folclorul copiilor.

Ciclus I (1974) marchează o schimbare bruscă de atitudine stilistică. Lucrările concepute începând cu anul 1974, sunt caracterizate de o stare de euforie muzicală. În această lucrare, concepută pentru flaut, chitară şi instrumente de percuție, atitudinea estetică determină sistemul de organizare. Apar reluări ciclice, fiecare ciclu aducând ceva mai mult decât precedentul, rezultând o structură ce evoluează în valuri.

Lucrarea considerată reprezentativă şi de suflet a compozitoarei *Mica muzică a soarelui / Serenada* (1974), pentru clarinet, orchestră de coarde, celestă, pian şi percuție, are inserate citate mozartiene, semn al nostalgiei sale pentru acest compozitor. De asemenea se regăsesc şi citate din cântecul folcloric românesc cules de Bela Bartók. Ele sunt inserate în momente cheie care determină evoluția modală.

Printre lucrările în care se evidențiază fidelitatea compozitoarei față de clavecin, se numără *La parabole du grenier II (1977) , Concertul pentru clavecin şi opt instrumentişti* (1978). Urmează *Sonata per archi* (1986), prelucrare pentru orchestra de coarde a *Cvartetului nr. 2* şi *Concertul pentru Daniel Kientzy* (1986), saxofon şi orchestră.

Amintind doar o mică parte din lucrările compozitoarei, putem spune că prin creația sa, Myriam Marbé reuşeşte să se singularizeze, prin forța şi voința de a se autodepăşi. „Am încercat adeseori să realizez prin muzica mea ceea ce părea, la un moment dat, imposibil, în estetica vremii respective. Era de fapt o măsură de precauție pe care o luam spre a mă constrânge să nu devin conformistă, să nu rămân sclava tiparelor uzuale. Speram să fiu obligată, astfel, să caut ceva nou, să merg mai departe, să mă depăşesc”[13], afirma compozitoarea.

Ataşată fiind şi de exprimarea muzicală prin voce, poartă cu sine, în creațiile sale, autenticitate. Sensibilă la texte poetice, la dorința de a transpune versurile, de ai găsi echivalent în muzică nu doar prin cânt, ci chiar prin recitare, se apropie îndeosebi de versurile lui Arghezi.

Lucrările sale împletesc elemente ce dau naştere unei sinteze originale. Fiecare demers al compozitoarei reprezintă ocazia de a explora o anumită zonă a personalității, astfel încât

rezultatulcreativității ne arată că fiecare operă a lui Myriam Marbé reprezintă o experiență unică.

„….noi, cei efemeri, depinzând de nişte stiluri efemere, dorim ca prin aceasta să exprimăm, de fapt să omagiem (pentru că de exprimat nu-l putem exprima) absolutul”[14].

13.Laura Manolache-*Şase portrete de compozitori români*-Ed. Muzica, Bucureşti, 2002, pag. 92.
14.*Ibidem*, pag. 106.

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, Irinel - *Orientări,direcţii,curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1997.

BEIMEL, Thomas; MARBÉ, Myriam – *Concerto for Daniel Kientzy and Saxophones and Orchestra,* Revista Muzica, nr. 4/ 1993.

DĂNCEANU, Liviu - *Myriam Marbé-portrait,* Revista Muzica, nr. 7/1983.

GEORGESCU, Corneliu Dan – *Noi tendinţe în muzica românească contemporană,* Revista Muzica, nr.1/1998

LEAHU, Alexandru – *In memoriam-Myriam Marbé,* Revista Muzica, nr. 1/1998.

MANOLACHE, Laura -*Myriam Marbé-Despre propria creaţie şi nu numai* ,Revista Muzica, nr.3, 1996.

MANOLACHE, Laura -*Şase portrete de compozitori români,* Editura Muzica, Bucureşti, 2002.

PASCU, George; BOŢOCAN, Melania - *Carte de istorie a muzicii*, vol.II, Editura Vasiliana'98, Iaşi, 2003

POPOVICI, Doru – *Muzica românească contemporană,* Editura Albatros, Busureşti, 1970.

AUDIȚIA MUZICALĂ – VALENȚE INTERDISCIPLINARE

Profesor **Irina Popel**
Şcoala *Otilia Cazimir* Iaşi

Întreaga activitate a profesorului şi elevilor, în cadrul disciplinei educație muzicală, se centrează în jurul cântecului şi audiției muzicale, ele completându-se cu exercițiul şi jocul muzical. Practica muzicală propriu-zisă şi audiția organizată după norme metodice bine stabilite oferă elevilor posibilitatea descifrării lucrărilor muzicale permițându-le să observe, să recunoască, să compare şi să emită judecăți estetice. În acelaşi timp asigură familiarizarea acestora cu marile valori ale artei muzicale româneşti şi universale ducând la trăiri emoționale puternice şi de durată.

Spre deosebire de primul dintre obiectivele disciplinei educație muzicală – dezvoltarea capacității interpretative – aplicabil în forme diferite în funcție de aptitudinile elevilor, următorul obiectiv – **dezvoltarea capacității de receptare a muzicii şi formare a unei culturi muzicale** – nu mai depinde de dotarea muzicală a acestora, oricare dintre ei fiind apt să-şi cultive dispozițiile pentru înțelegerea conştientă a unor lucrări muzicale accesibile. Receptarea nu se transformă în cunoaştere decât prin intermediul unor decodificări a ceea ce a notat compozitorul, toate obținându-se pornind de la perceperea unei lucrări muzicale prin contactul direct cu aceasta, contact ce se realizează în şcoală, în primul rând, prin **audiții muzicale** organizate metodic.

Audiția muzicală a devenit **mijloc de învățământ** cu statut recunoscut numai în secolul al XX-lea odată cu recunoaşterea rolului său de agent al educabilității[75] şi datorită creării, perfecționării şi înmulțirii aparaturii de înregistrare şi redare a celor mai diferite genuri de muzică (este cunoscută, în acest sens, propunerea lui George Breazul – în deceniul patru al secolului trecut – de dotare a şcolilor cu fonograf, pentru organizarea audițiilor muzicale). Ultimele orientări în metodica educației muzicale, insistă asupra extinderii spațiului şi eficienței audiției muzicale, devenită mijloc didactic important pentru atingerea tuturor planurilor obiectivelor disciplinei.

Audierea muzicii în mod activ înseamnă a desfăşura o activitate intelectuală bazată pe cauzalitate, elevul trebuind să ştie de ce ascultă anumite fapte sonore, ce trebuie să urmărească, ce trebuie să descopere, de ce-i plac anumite lucrări muzicale. Realizarea audiției active este strâns legată de dezvoltarea **atenției auditive** a elevilor, facultate intelectuală care se formează în timp şi prin exerciții. Condiții favorabile pentru dezvoltarea atenției auditive (indispensabilă în procesul receptării muzicii) oferă alegerea repertoriului audiat în funcție de dezvoltarea şi interesele elevilor (cu condiția depăşirii stadiului muzicii subculturale) precum şi măiestria educatorului de a şti cum să trezească interesul copiilor pentru aceste activități, prin organizarea amănunțită şi atractivă a activităților de audiere.

Practic, audierea unei piese muzicale poate fi asociată citirii unei lucrări literare, vizionării unui film sau a unui spectacol teatral. Pentru a asigura participarea activă profesorul va propune elevilor să urmărească anumite aspecte ale lucrării muzicale

---

[75] Gabriela Munteanu, –"Metodica predării educației muzicale în gimnaziu și liceu", Editura Sigma Primex, București, 1999, pag.30

audiate (formule ritmice tipice, ritm liber şi ritm măsurat, formule melodice specifice, recunoaşterea unor teme însuşite anterior, descoperirea unor timbruri instrumentale caracteristice, găsirea unor schimbări de agogică sau de dinamică, structuri arhitectonice, forme monodice, corale, polifonice, armonice, dialogate, etc.). Alte cerinţe pe care profesorul trebuie să le respecte pentru depăşirea fazei de inactivitate a auditorilor în clasă sunt: alegerea materialelor muzicale în concordanţă cu afectivitatea şi nivelul de vârstă al elevilor; posibilitatea înţelegerii conţinutului lor; valoarea estetică şi educativă de necontestat, utilizarea unor imprimări valoroase atât din punct de vedere interpretativ cât şi tehnic; asigurarea condiţiilor optime de desfăşurare a audiţiei (linişte, încetarea altor activităţi).

Metodiştii recomandă următoarele **momente importante ale audiţiei active**: introducerea (moment ce include şi sarcina concretă dată elevilor pe baza căreia va avea loc analiza unor elemente specifice), audiţia propriu-zisă (care poate fi şi fragmentară dacă ea se va relua în final), analizarea unor elemente audiate, reaudierea integrală a lucrării, aprecierea artistică. Această organizare nu este obligatorie, este doar un cadru general, anumite momente pot lipsi sau pot fi dezvoltate, amplificate.

Este necesară o preocupare serioasă pentru selectarea cu grijă a materialului muzical destinat audiţiilor, acestea trebuind să oglindească perfect explicaţiile teoretice, realizând astfel fuziunea între teorie şi practică. Trebuie să alegem o muzică care place copiilor dar această muzică nu trebuie să fie neapărat simplă din punct de vedere formal sau foarte aerisită din punct de vedere sonor, necomplicată metric, melodic Eşalonarea materialului muzical pentru audiţie potrivit vârstei şi nivelului de dezvoltare intelectuală ale elevilor, potrivit raportului dintre concret şi abstract în înţelegerea muzicii şi potrivit stilului artistic căruia îi aparţine exemplul muzical sunt alte condiţii necesare.

Exemplul muzical ales ilustrează realizarea unei activităţi de audiere activă a muzicii din perspective interdisciplinare.

Miniatura *Corbul şi vulpea* din ciclul *Patru fabule pentru pian solo* de Paul Constantinescu.

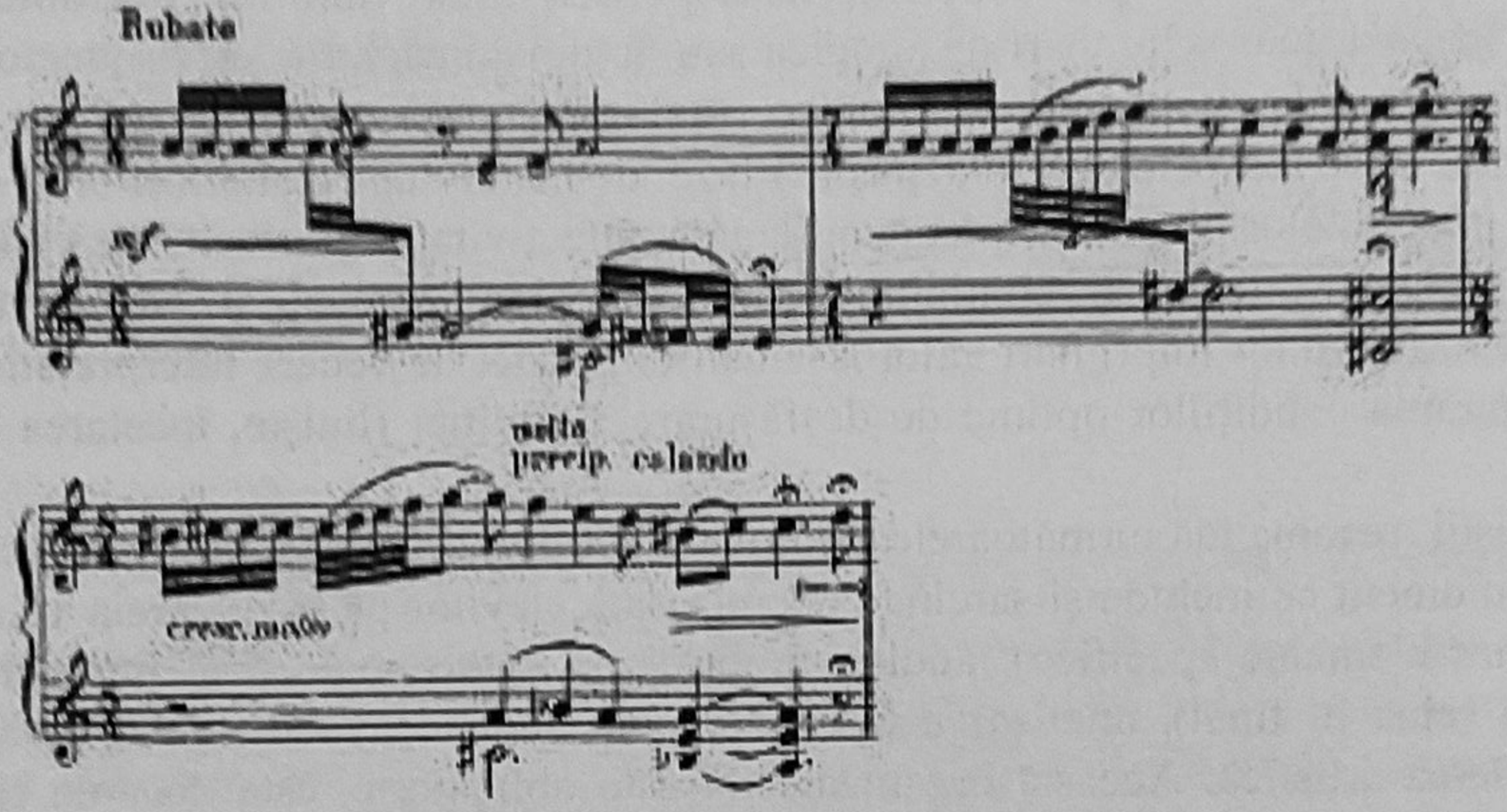
Cele *Patru fabule pentru pian solo* au fost realizate de Paul Constantinescu între anii 1929 – 1932, fiind prelucrate şi orchestrate în 1936.Creaţia românească a genului miniatural programatic pentru pian cuprindea până la acea dată suita *Impresii de la tară* (1921) de M. Negrea, suita *Joujoux pour Ma Dame* (1925) de M. Jora, *Piese minuscule pentru copii* (1929) de Filip Lazăr. *Fabulelor* li se vor adăuga mai târziu (1948, 1959, 1963), în aceeaşi sferă a umorului şi caricaturalului, caietele *Poze şi pozne* de M. Jora.

Ciclul se remarcă prin melodica în spirit folcloric ce leagă logica construcţiei muzicale cu realizarea ritmică, armonică şi instrumentală nouă şi cu sugestivitatea miniatural-programatică folcloric.[76]Realizarea muzicală ilustrează cu fantezie, umor şi spontaneitate titlurile propuse: *Pisica cu clopoţei, Un cocoş cu ochii scoşi, Corbul şi vulpea, S-a certat cumătra gaiţă cu cumătra bufniţă.*

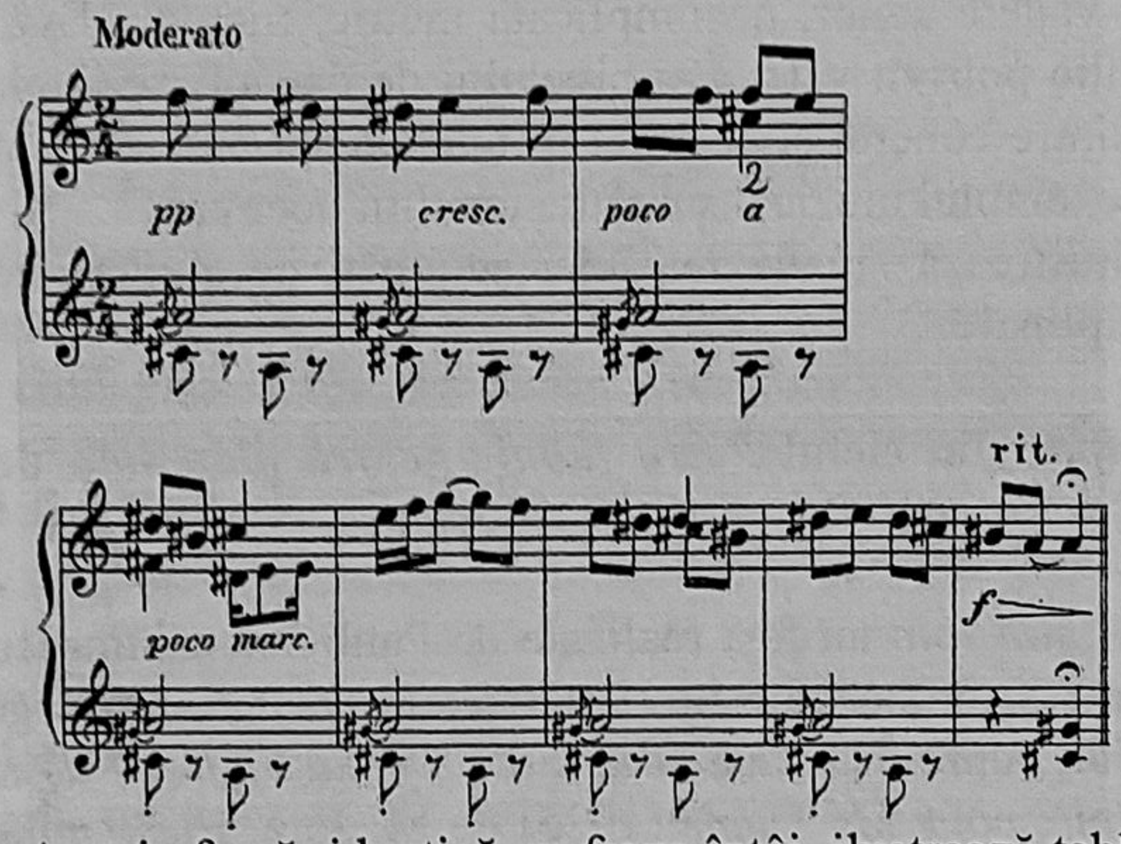
Principiul rubato generează a treia fabulă muzicală – *Corbul şi vulpea* – în care fabula omonimă a lui La Fontaine îşi află o originală echivalenţă muzicală românească, concretizată ingenios, artistic, de compozitor. Piesa este monostrofică, având patru fraze, ultima cu caracter concluziv. Prima frază – *Rubato*, în 6/4 – cu trei secţiuni, fiecare de câte o măsură, se construieşte pe un mod diatonic de *la*, colorat cromatic şi amplificat prin augmentarea treptată a măsurilor cu un timp (7/4, 8/4) şi portretizează pe naivul corb.

---

[76] Vasile Tomescu – „Paul Constantinescu",Editura Uniunii Compozitorilor, Bucureşti,1967, pag. 82



A doua frază – *Moderato*, în 2/4 – strict măsurată, are tema construită pe un mod cromatic pe *la* cu treptele a II-a şi a IV-a urcate. Dansantă, structurată ritmic pe sicope, ce redau vioara, având un acompaniament ce sugerează ţambalul şi contrabasul, fraza redă şireata şi fâşneaţa vulpe cu dansul său de bucurie că a păcălit corbul.



A treia frază, identică cu fraza întâi, ilustrează tabloul corbului păcălit, iar ultimul segment, cu caracter concluziv, sugerează învăţătura pe care i-o dă vulpea corbului.

Piesa se remarcă prin capacitatea de redare a unei situaţii comice de inspiraţie literară universală, temă ce capătă un cadru autentic românesc prin ideea de realizare: alternarea dintre *Rubato* şi *Moderato*, utilizarea unui mod cromatic, suprapunerea formulelor ritmice specifice acompaniamentului folcloric.

Relaţia dintre subiectul lecţiei de muzică şi audiţia *Corbul şi vulpea;* tehnici de explicare; etape ale procesului de receptare

În clasa a VI a la capitolul „Genuri ale muzicii culte", alături de miniaturile neprogramatice (propuse de manualul ce are ca autori pe Anca Toader, Valentin Moraru şi Anton Scornea) sau de miniaturile programatice romantice din creaţia compozitorlului Robert Schumann (propuse de manualul ce are ca autori pe Regeni Rausch şi Simona Ciurumelescu) pot fi introduse spre audiţie şi miniaturi programatice din creaţia compozitorilor români, facilitându-se astfel şi înţelegerea grupării miniaturilor în cicluri

şi suite. Datorită duratei reduse (aproximativ patru minute), a ciclului pentru pian *Patru fabule* de Paul Constantinescu, pot fi audiate toate cele patru miniaturi instrumentale, elevii fiind conduşi spre înţelegerea legăturii stânse dintre titlul general şi titlurile miniaturilor ce compun acest ciclu.

În clasa a VII a lecţia cu subiectul „Ritmul măsurat şi nemăsurat" poate utiliza ca audiţie şi fabula muzicală *Corbul şi vulpea* audiţie ce poate face trecerea şi spre subiectul lecţiei următoare: „Folclorul muzical – sursă de inspiraţie pentru muzica cultă". Scopul audierii este sesizarea rolului diferenţelor expresive dintre ritmul măsurat şi cel nemăsurat, liber în realizarea subiectului acestei creaţii muzicale.

După prezentarea autorului, titlului lucrării şi genului din care face parte, discuţiile introductive vor avea drept punct de plecare chiar textul celebrei fabule *Corbul şi vulpea* ce aparţine poetului francez La Fontaine, text ce va fi recitat cât mai expresiv de către un elev.[77] Se vor face scurte aprecieri la adresa celor două personaje: vicleana şi mieroasa vulpe - naivul, prostuţul corb.

Elevii vor primi sarcina să descopere dacă autorul fabulei muzicale respectă scenariul fabulei originale şi prin ce elemente muzicale individualizează cele două personaje. Descoperirea ordinii apariţiei personajelor va fi realizată cu ajutorul audiţiei fragmentate, elevii argumentând cu elementele de limbaj muzical descoperite, prezenţa acestora (corbul – mişcare liberă, intensitate potrivită sau puternică, grupuri de şaisprezecimi, opriri pe sunete; vulpea – mişcare moderato, măsura 2/4, intensitate mică, formule ritmice dansante obţinute prin folosirea sincopei).

Audiţia va fi reluată integral pentru obţinerea unei imagini muzicale de ansamblu. Se va preciza asemănarea momentelor libere, rubato cu recitativele specifice doinelor şi baladelor precum şi inspirarea compozitorului Paul Constantinescu din acest tip de ritm, specific muzicii populare româneşti.

Tehnicile de explicare necesare facilitării înţelegerii diverselor modalităţi de exprimare muzicală pot îmbrăca forme multiple în funcţie de vârsta clasei, de nivelul de inteligenţă şi afectivitate al elevilor. Rolul audiţiei active rămâne dezvoltarea interesului elevilor pentru continua ridicare a calităţii repertoriului muzical audiat în scopul construirii unei culturi generale complete.

Manualele alternative sugerează mai multe exemple auditive, pentru realizarea conţinuturilor propuse, dar aceasta nu-l împiedică pe profesor să găsească şi alte exemple,

---

[77] La Fontaine –*Corbul şi vulpoiul*

Jupânul corb pe-un arbore cocoţat,
Un caş în ciocul său ţinea;
Vulpoiul hâtru, de miros purtat
A început cu laude să-l ia:
„Mărite corb, adânc ne-am închinat!
Ce de mândreţe, Doamne şi cât eşti de frumos!
N-aş vrea să mint, dar dacă vocea ta
Nu-i, decât ale tale pene mai prejos,
Eşti Fenix între păsări şi, crede, pe departe".
Când corbu-aude-aceste săltă de bucurie,
Şi, cum îi este glasul, vrând s-arate,
Deschide-o clipă ciocul,lăsând să-i cadă caşul.
Vulpoiul ia şi zice: „Învaţă coconaşul,
Că-n veci linguşitoru-a ospătat
Pe seama celui care cuvântul i-l ascultă.
Pe-această-nvăţătură, un caş, nu-i plată multă".
Jupânul corb, sfios şi ruşinat,
Jură, să nu mai facă la fel – de n-a uitat.

cât mai adecvate nivelului şi orizontului de aşteptări ale elevilor cu care lucrează. Selectarea materialului muzical trebuie să răspundă în primul rând cerinţelor estetice, educative şi numai în al doilea rând formării unor priceperi şi deprinderi muzicale specifice.

BIBLIOGRAFIE

GÂSCĂ, Elena - *Tehnici didactice contemporane privind audiţia muzicală şi problemele legate de metodologia activităţii de audiere*, curs dactilografiat, Biblioteca Universităţii de Arte „G. Enescu" Iaşi, 1987

MUNTEANU, Gabriela - *Metodica predării educaţiei muzicale în gimnaziu şi liceu*, Editura Sigma Primex, Bucureşti, 1999

TOMA-ZOICAŞ, Ligia - *Sensurile şi modalităţile de valorificare ale audiţiei muzicale* în *Educaţia pentru artă şi literatură*, studii, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1973

TOMESCU, Vasile - *Paul Constantinescu*, Editura Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1967

VASILE, Vasile - *Metodica educaţiei muzicale*, Editura muzicală, Bucureşti, 2004.

MUZICA – ATITUDINE INTERDISCIPLINARĂ

Profesor **Mihaela Sanda Popescu**
Liceul de Muzică şi Arte Plastice *Constantin Brăiloiu* Tg.-Jiu, Gorj

Dar capetele noastre, daca sunt,
Ovaluri stau, de var, ca o greşeală
Ion Barbu, « Grup »

Interdisciplinaritatea implică un stil, o „alunecare" metonimică între instrument şi rezultat, o ambiguitate artistică, un „impresionism" didactic.
Poate din acest motiv, arta cu cea mi mare „rezonanță interdiscipliară" este muzica.
În Psihopedagogia elaborată de colectivul de psihopedagogi, coordonat de Constantin Cucoş (pag,119), mono - , multi - , pluri - , trans – şi inter - disciplinaritatea sunt prezentate ca „modalități inovatoare de organizare a conținuturilor".
Conceptul de interdisciplinaritate valorifică binomul epistemic – pragmatic în contextul didactic cunoaştere - acțiune .
Muzica este arta semnelor iar semnul a constituit preocuparea filozofilor începutului de secol XX, concretizată în Teoria semnificației. Semnul implica un sens cu verificare imediată în practică. Ch. S. Peirce este creatorul filozofiei pragmatice, alături de William James, numindu-şi poziția filozofică „sensul critic comun".

Care ar putea fi zona de interferență muzică – învățământ - pragmatism ?

„Cum să facem ca ideile noastre să devină clare?" era obiectivul acestui mod de a gândi.
„Maxima pragmatică" a lui Peirce include un realism propriu, acela de „a considera care sunt efectele practice propuse de obiectul conştiinței noastre. Concepția asupra efectelor este concepția asupra întregului obiect".
Astfel că la întrebarea care s-a pus mereu, ce este omul ?, Peirce dă un răspuns în stilul unui „Aristotel american": omul e un semn!. Inteligența însăşi este scopul unei acțiuni iar omul este „un animal simbolic". Dând un sens vieții sale srăbătând diferite lumi simbolice, ființa umană îşi depăşeşte condiția de subiect, devenind creator şi interpret de semne.
Semnul şi însuşirea sa pragmatică determină calitatea inefabilă a muzicii. această

Acest mod de a gândi est zona „interdisciplinară" a muzicii.

Descoperim, astfel, muzica într-o poetică matematică, într-o formă şi un sistem de reguli permanente la care s-au raportat toate aparițiile moderne şi avangardiste. Muzica este un limbaj şi matematica este un limbaj care poate deveni pentru sistemul sonor, un element metaligvistic.
…Încă o „atitudine interdisciplinară" a muzicii…

Dacă am îndrăzni un mod pragmatic de considerare a muzicii am putea întreba dacă muzica ar putea fi o „soluție" pragmatică în salvarea „Cetății educative"?
De fapt, adevărata „salvare" este înțelepciunea.
Gândirea înțeleaptă este gândirea preventivă.

Cum poate muzica determina această gândire preventivă ?

În muzică, „imaginea" nu există decât „in absentia".Formarea imaginii sonore "in absenția" implică o permanentă "decodificare" chiar din partea artistului (creator sau interpret), o acțiune permanentă, pe fondul sensibilității artistice , de transformare a

codului în mesaj . Acest mod de a gândi nu „aşteaptă" neapărat un rezultat. El se situează în dinamica unui control permanent, dincolo de imagine , dar în plină „imaginație". Astfel că mai aproape de muzică este retroacțiunea de tip feed-forward care dezvoltă tocmai gândirea de tip preventiv.

Atitudinea preventivă poate constitui un "panaceu" pentru un sistem educațional "bolnav" chiar şi de tranziție şi acuzat, nu odată, de atitudini sresante. Ea există şi dincolo de atitudinea "decidenților"pentru care şcoala, în general, performanța, în special, sunt ocazii de stres, ei propunând "descongestionări ale materiei" , care se finalizează cu alte "congestionări"; dincolo de aceste "bruiaje", există realități pentru care sistemul educațional este o "necesitate înțeleasă" ca însăşi libertatea.

Cum am putea integra muzica în arsenalul "modernizării permanente şi globale a sistemelor educaționale" ?

Cum am putea "salva" Cetatea educativă care vizează un proiect universal prin care omul învață să prețuiască demnitatea, găsindu-şi echilibrul între componentele intelectuale, etice , afective şi fizice ale propriei personalități ?

Poate că pragmatismul de sorginte americană şochează pe bună dreptate. Între blândețea basmului şi gestul copleşit de mercurial, „furtuna din creier" nu răspândeşte numai creativitate.

...dar despre spaimele contemporaneității putem vorbi mult şi inutil dacă nu clarificăm prioritățile. Astfel că, prioritatea procesului de învățământ între educație şi insrucție, este educația: „ Educația este îmblânzirea unei flăcări, nu umplerea unui vas" (Socrate) .

Poate trebuie să începem totuşi viața, într-o lume nouă pentru care prezentul este cea mai bună variantă din toate variantele posibile şi care nu va uita niciodată să transforme ceea ce este în ceea ce trebuie.

Muzica merită mai multă atenție din partea decidenților ? Au reuşi ei să dovedească o gândire interdisciplinară când reduc numărul de ore neglijând latura educativă a muzicii ?

Limitele şi neajunsurile încă prezente, sunt preluările, imitațiile, consecințele nefericitei grabe servile de a deveni ceva ce, de multe ori, se întâmplă să fie o abdicare din fața adevărului.

Aici consider că trebuie intervenit: mare parte a eşecului constă în lipsa de comunicare, în frica de abordare a noului (bun, rău, aşa cum este dar adaptarea, maleabilitatea, empatia sunt trăsăturile de bază ale dascălului tot într-o „atitudine interdisciplinară").

Cea mai mare greşeală pe care poate să o facă un dascăl este aceea că, de pe poziția „atotştiutorului" poate refuza noutatea de frica „deconspirării" propriilor limite.

Nicolae Iorga spunea că educația cea mai bună este acea educație în care şi elevul îl învață pe profesor.

Acest fapt implică o atitudine determinată de maturitatea gândirii, de puterea de comparație şi de selecție. Adevărat dar prea puțin pus în practică...

Ne mai sperie încă bunul simț al simplității, al normalității?

Ne sperie nebăgarea în seamă?

Chiar ne lipseşte acea zestre interioară care să ne facă indiferenți la „moda zilei"?

Am scris acest referat, gândindu-mă şi la dialogul dintre Diogene şi Alexandru cel Mare: când împăratul îi promitea îndeplinirea oricărei dorințe, filozoful i-a răspuns :

"Nu-mi lua ce nu-mi poți da şi dă-te la o parte să văd soarele !"

Interdisciplinaritatea muzicii contribuie la cea mai mare performanță în educație: starea de normalitate !

Să fie oare, starea de normalitate este o condamnare la anonimat ?

De la învățământul preşcolar, până la vârsta Bacalaureatului, acordați muzicii mai multe ore de studiu !

Nu privați şcolile şi liceele de acele coruri în care este educat spiritul de echipă, de competiție, de frumusețea aparițiilor scenice , într-un cuvânt, de armonie, de canalizarea pozitivă a acestor energii care au generat atâta delicvență juvenilă!

Prezența scenică îi va obişnui pe tineri cu spiritul competițional deschis, în văzul tuturor, într-un timp în care „cumularzii"de diplome, facultăți, doctorate, într-o isterie a formei fără fond, preferă subteranele mafiote ale non-valorilor !

Lăsați copiii să comunice deschis ! Comunicarea artistică diminuează eşecul comunicării, în general şi instaurează o nouă comunicare propice relației de tip partenerial între „educator" şi „educabil"!

Chipul adevăratului dascăl poartă în el un suflet de copil, întrebarea permanentă a descoperirii ... şi dacă în mai toate timpurile, dascălii au fost o categorie cu multă căutare dar mereu nefericită, semănând cu Scribul din antichitatea egipteană împlinesc şi astăzi spusele lui Aristotel : " Fericirea aparține celor auto-suficienți ".

Chiar şi imprecizia definirii interdisciplinarității determină o anumită "poetică".. Este o atitudine, un"impresionism" didactic specific muzicii ca artă a semnelor.

„Semnul"artistic va construi mereu universalitatea unui limbaj – arta , iar prin artă scade eşecul comunicării .

Muzica este o artă interdisciplinară, determină atitudini interdisciplinare contribuind la cea mai mare performanță în educație - **starea de normalitate.**

BIBLIOGRAFIE

CIOCAN, Dinu - *Introducere în teoria limbajelor* – vol. I – II, Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu", 1980, 1984.

CUCOŞ, Constantin - *Psihopedagogie pentru examenele de definitivare şi grade didactice,* Polirom, 2005.

ECO, Umberto - *Tratat de semiotică generală*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982.

FISKE, John - *Introducere în arta comunicării*, Polirom, 2003.

ILICA, Anton - *Curriculum şi educație*, Editura Universității Aurel Vlaicu, Arad, 2006.

LACOMBE, Fabrice - *Rezolvarea dificultăților de comunicare*, Polirom, 2005.

GENIUL MOZARTIAN – DIALECTICA INTRODUCERII DE PERSONAJE TIP *OPERĂ SERIA* ÎNTR-O *OPERĂ COMICĂ*

Studiu de caz - *Nunta lui Figaro*

Masterand **Ridiche Daniel-Renato**
Universitatea de Arte *George Enescu*- Iaşi

În 1784, Carlo Goldoni scria în memoriile sale: «"***Nunta lui Figaro***" a avut un succes deosebit la Comedia Franceză pentru ca autorul i-a pus, înaintea acestui titlu, pe cel de *Ziua nebuniei*. Nimeni nu cunoaşte mai bine ca domnul **Baumarchais** defectele piesei sale; şi a dovedit talentul în acest domeniu şi dacă ar fi vrut sa faca din ***Figaro-ul*** sau o comedie după toate regulile artei, ar fi realizat-o la fel de bine ca un altul; dar n-a urmărit decât să înveselească publicul şi asta i-a izbutit de minune. Succesul comediei a fost minunat din toate punctele de vedere»[78].

Le mariage de Figaro, a doua comendie din trilogia lui Beaumarchais a fost pusă în scenă abia la 27 aprilie 1784, deşi fusese terminată demult. Prezentată lui **Ludovic al XVI-lea** în 1781, acesta a decretat-o ca fiind detestabilă spunând că nu va fi niciodată jucată. În cele din urmă la insistențele opiniei publice, a intelectualilor, a literaților şi a figurilor proeminente mondene, a cedat şi a permis reprezentarea publică care a avut loc la data menționată mai sus, adică la 9 ani după prima comedie a trilogiei – *Le barbier de Séville* (1775). Partea a III-a, *La mère coupable* – va fi reprezentată în **1792**, neavând un succes de răsunet precum precedentele. Publicul aristocratic, în mod paradoxal, a fost absolut încântat de ***Le mariage de Figaro***, satiră politică şi socială, în fond, distrându-se la denunțul defectelor proprii, aşa cum s-a întâmplat mai târziu (sec. XX) şi cu piesele lui **Brecht** aplaudate de reprezentanții de seamă ai capitalismului şi ai burgheziei. Mai târziu, **Napoleon** ar fi zis despre *Figaro* al lui **Beaumarchais**, ca în el era "revolutia deja în acțiune"[79].

E posibil ca lui **Mozart** în alegerea subiectului să-i fi fost atrasă atenția de succesul *Bărbierului din Sevilia* compus de **Paisello** în 1792. **Da Ponte** în mod evident a trebuit să restrângă proza comediei lui Beaumarchais pentru a face loc cât mai mult cântului şi al avantaja.

S-au produs însă şi nişte transformări evidente parvenite prin trecerea de la comedie la operă, fiind vorba de accentuarea trăsăturilor comice, de operă *buffa*, în grupul personajelor auxiliare (**Don Bartolo, Marcellina, Don Basilio)** şi reliefarea majoră a personajului Contesei, acea Rosina care în *Bărbierul din Sevilla* am cunoscut-o ca o foarte vivace şi şireată fată, care acum ni se prezintă cu farmecul unei frumoase femei în pragul maturității, neglijată însă de soț (Contele d'Almaviva) care după ce a pus în scenă multe viclenii pentru a o sustrage tutorelui sau, Bartolo, acum se dedă la aventuri ieftine cu slujnice sau țărăncuțe (însă nu chiar în genul lui Don Giovanni din opera cu acelaşi nume, după cum va rezulta pe parcursul caracterizării rolului acestui personaj).

---

[78] Carlo Goldoni, *Memorii*, traducere în română de Victoria Rusu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, pp. 428-429

[79] Massimo Mila, *Lettura delle Nozze di Figaro; Mozart e la ricerca della felicita*, Edizione Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2003, p. 19.

Există o **diferență cronologică** între *Barbierul din Sevilla* şi *Nunta lui Figaro* ce pune o subtilă problemă a vârstelor personajelor: pentru Contesă dacă presupunem că au trecut cam 15 ani şi ar fi avut 18 atunci (în *Bărbierul*) acum ar avea puțin mai mult de 30; pe de altă parte Figaro ne apare ca un tânăr sigur de sine care urmează a se căsători, cu experiență bogată, dar nu prea în vârstă față de Suzana, care are şi ea destulă experiență. Personaje precum Bartolo şi Marcellina ar fi treubit să fie la o vârstă decrepită în cazul în care Contesa ar fi fost în pragul a 40 de ani.

Propun ca în continuare să expunem datele generale despre operă pentru a ne forma o vedere de ansamblu :

Titlul complet (original) ar fi ***Le Nozze di Figaro*** (Nunta lui Figaro) *operă comică sau „commedia per musica" de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), libretul de Lorenzo Da Ponte,* după comedia cu acelaşi nume de Beaumarchais. Prima reprezentație a avut loc la Viena, **Burgtheater (Teatrul de Curte)**, 1 mai 1786[80].

Prezentarea generală a personajelor :

Contele Almaviva (bariton[81] sau bas[82]); **Contesa** *(Rosina,* soprană); **Figaro,** valetul Contelui (bas în unele ediții, bariton în altele, în practică fiind un bass-bariton, oricum cu un registru grav – până în LA^1 – bine timbrat şi sonor); **Susanna,** camerista Contesei, logodnica lui Figaro – soprană (am preferat scrierea numelui ei în română, adică **Suzana**); **Cherubino**, paj de curte (soprană, în rol travestit); **Don Bartolo**, medic al Sevillei (bas comic); **Marcellina**, guvernantă şi se pare că e şi fosta menajeră a lui Bartolo[83] (mezzo-soprană); **Don Basilio**, maestru de capelă şi profesor de muzică (tenor); **Don Curzio**, judecător (tenor); **Antonio**, grădinar în serviciul Contelui (bas); **Barbarina**, fiica lui Antonio şi vară a Suzanei (soprană); **Corul**, compus din țărani, țărance, fete din popor, servitori; **alte apariții**: țărani şi servitori.

Locul şi timpul acțiunii: în castelul *„Aquas Frescas"*[84] de lângă Sevilla, în Spania, ce îi aparține **Contelui Almaviva**, acțiunea petrecându-se la sfârşitul secolului XVIII[85]

Personajele *Nunții lui Figaro* de **Mozart** sunt nişte "aliaje" individualizate de forțe vitale ale sufletului ce se manifestă precum calități sau acțiuni. Sunt caracterizate de o concretețe dramatică şi psihologică specifică personajelor mozartiene (cu excepția *Flautului fermecat* care e cu totul specială[86]). Comedia lui Beaumarchais e o tipică comedie de intrigă fondată pe comicul de poziție mai mult, decât pe comicul de caracter. Această artă a păcălelii însă bineînțeles că ne arată detaliile fine ale personajelor de-a lungul acțiunilor lor ce se intersectează într-o densă rețea de interese, acțiuni şi reacții. Intriga în sine nu-l interesa prea mult pe **Mozart**, el derulând-o în măsurile rapide de *recititativo secco*. **Însă** intriga are ca efect punerea personajelor în perpetuă mişcare permițându-le să dea la iveală noi şi noi aspecte ale caracterelor, dar în mod divers de staticitatea psihologică (în *commedia dell'arte* dată de tipologia măştii...) a tiparelor fixe din vechea operă *buffa* consacrate în aceeaşi terminologie a atributelor teatrale de ***prim***

---

[80] Exemplele muzicale şi întreaga analiză pe care am efectuat-o sunt după partitura generală, reducție pentru pian şi canto ***Le Nozze di Figaro*** *Opera completa per canto e pianoforte,* RICORDI, copyright by BMG RICORDI S. p. A. – via Mascagni, 160 – 00199, Roma (352 de pagini), ediție în original.

[81] Cf. Gabriela Constantinescu, Daniela Caraman – Fotea, Grigore Constantinescu, Iosiv Sava, *Ghid de operă*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971, p. 20

[82] Cf. Partiturii deja citate şi a *Dizionario dell'Opera 2006*, a cura di Piero Gelli, Baldini Castoldi Dalai Editore, Nuova edizione, Milano, 2006, p. 886

[83] Nicolae Negrea *Cartea spectatorului de operă,* editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1958, p. 201

[84] Cf. Grigore Constantinescu, *Splendorile Operei. Dicționar de teatru liric*, Editura Didactică şi Pedagogică, R.A. București, 1995, p. 128

[85] Nicolae Negrea, op.cit., *ibidem.*

[86] Massimo Mila, *Lettura del Flauto Magico*, Piccola Biblioteca Einaudi , Torino, 1989, p.19.

amorez, prima-donna, mama nobilă, bas comic, caracterist, tenore di grazia, tenor eroic, ş.a., arătând o galerie de tipuri prefabricate, la care apelau din necesitate sau din obişnuinţă numeroşi libretişti sau compozitori. Cea mai mare cucerire în a două jumătate a secolului XVIII atât în muzica teatrală cât şi în cea instrumentală este **posibilitatea exprimării sentimentelor eliberate** (desigur, nu în maniera lui **Beethoven**). Acest – să-i spunem, oarecum – patetism reţinut până la reprimare, apare totuşi precoce în muzica lui **Mozart**. Facem diferenţa gândindu-ne la perioada muzicală *Corelli – Bach – Händel – Vivaldi,* şi punând în faţă o arie a lui **Cherubino** sau a **Contesei**, schimbătoare în coloratura diverselor stări sufleteşti, de dorinţă, de remuşcare, de volitivitate sau penitenţă, de umane contraziceri. În mod paradoxal oare, **secolul luminilor** e şi cel al sensibilităţii? Personajele lui **Mozart** au o sensibilitate schimbătoare şi imprevizibilă a vieţii. Muzica devine materia în care se substanţiază viaţa personajelor. Această mişcare perpetuă specifică naturii muzicii *Nunţii lui Figaro*, şi nu cred că exagerez afirmând asta, e dată de iubire care este adevărata forţă motrică a întregii comedii. **Dragostea,** ca forţă pură a naturii amestecându-se cu alte impulsuri în fiecare din personaje scoate la iveală mereu noi feţe ale propriului eu fundamental. În **Contesă**, unindu-se cu resemnarea dă o autentică grandoare, în **Cherubino** încă nu iese din stadiul de vis şi de ne-conştienţă lăsând astfel deschise cam toate posibilităţile etice.

***Nunta lui Figaro,* operă buffa sau comedie? Comic, satiră şi ironie**

Tipul de comic din opera comică e diferit de cel din opera buffa. **Eduard Hanslick**, mare critic vienez, susţinător a lui **Brahms** şi atent observator al vieţii muzicale din a două jumătate a secolului XIX, a avut câteva obiecţii de făcut[87] în privinţa *Nunţii lui Figaro* compusă de **Mozart**. Făcând o paralelă cu *Bărbierul din Sevila* al lui **Rossini**, consideră această operă clar încadrată în genul comic, deoarece în al sau prim *Finale* e un puls autentic vital plin de un comic ce se manifestă mişcare cu mişcare, mult mai rapid şi mai vesel decât în *concertatii* lui **Mozart**. El afirmă că aceştia sunt scăzuţi ca număr, dar şi ca întindere faţă de numărul ariilor solistice. Şi aşa ajunge să afirme că *Figaro mozartian* e mai mult o muzică perfect frumoasă dar nu una de operă eminamente comică. Speculând convenţionala opinie a celestialei graţii (dulceţi) mozartiene, tot el afirmă că sentimentul german a lui **Mozart** a avut o preferinţă pentru îmblânzirea, atenuarea elementelor ***buffe*** şi le-a preferat de fapt pe cele liniştite, sentimentale". *Le Nozze di Figaro* nu sunt o farsescă operă ***buffa*** "a l'italiana" ci o operă de teatru liric de o asemenea înaltă concepţie încât toate vechile categorii, seria, comică, comedie sau tragedie se micşorează, pălind în faţa laturii sale artistice autentice, necircumscrisă formulelor genurilor prestabilite[88]. După observaţia lui **Hanslick**, personajele minore ca Don Bartolo sau Don Basilio, în opera rossiniană sunt de un mare comic, fiind şi în centrul acţiunii, în timp ce în opera mozartiană sunt cam statice. Don Bartolo, Basilio şi chiar Marcellina reprezintă elementul comic crud în *Nunta...*, din punct de vedere dramatic totuşi nesemnificativi, mai mult personaje de „încurcătură", din punct de vedere

---

[87] A se vedea în *Die moderne Oper*, Berlin, 1880, *apud* Massimo Mila, *Lettura delle Nozze di Figaro: Mozart e la ricerca della felicita*, Edizione Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2003, p. 23.

[88] Pentru o expunere mai detaliată a situaţiei genului operistic, a artei spectacolului de operă la începutul secolului al XVII-lea cât şi a apariţiei şi pătrunderii noilor forme de teatru liric a se vedea Alfred Hoffman, *Drumul Operei .De la începuturi până la Beethoven*, Ed. Muzicală a Uniuniii Compozitorilor din R.P.R, 1960, pp. 81-92. Tot aici (pp. 84-86) găsim citat un pamflet al compozitorului Benedetto Marcello publicat în 1720 şi intitulat „Teatrul la modă – metodă sigură şi uşoară pentru a compune şi executa bine operele italiene". Acelaşi pamflet îl găsim citat şi de Massimo Mila, *op. cit.*, p. 5, subliniind, de asemenea, decadenţa genului operistic.

muzical concepuți mediocru, nefiind o mare pierdere faptul că în aproape toate teatrele lirice ariile lor sunt omise[89].

Hermann Albert, probabil cunoscând poziția lui **Hanslick**, însă fără a-l nomina face o distincție clară: comicul lui **Mozart** are caracterul ironiei romantice, iar în opera buffa comicul e cel al satirei clasiciste[90]. Dacă în general avem: comicul de nume, comicul de situație (redat de *didascalie*, ținând și de regia de montaj), comicul de limbaj, comicul de caracter, ș.a. specifice teatrului în proză, la **Mozart** acest comic se realizează **și prin orchestrația sa.** Chiar dacă personajele auxiliare (Bartolo, Basilio, Marcellina) **Mozart** le apropie în realizare de *opera buffa* (lăsându-le totuși libertate fără a le caricaturiza excesiv) cele principale sunt altfel concepute: au la bază ironia **și nu satira.** În concepția lui **Albert Hermann**, **Mozart** participă personal la bucuriile și suferințele personajelor principale tratându-le ca și trăiri ale sale, chiar dacă le reprezintă dintr-un punct de vedere mult mai elevat decât mediul lor. Această capacitate i-ar distinge în mod fundamental de lumea operei *buffa* care își mișcă personajele ici-colo precum pionii pe tabla de șah, fără compasiune, doar de dragul rezultatelor pur exterioare; de aici și - în consecință - poziția diferită a spectatorului față de adevărata operă de artă. La **Mozart** e vorba de un umor în mod fin ironic, diferit clar de opera *buffa*, unde se face apel doar la gustul pentru intrigă și ... mușchii râsului.

Argumentarea trăsăturilor Contelui Almaviva ca personaj de *operă seria*

Recitativul și aria Contelui (*Maestoso-Presto, Allegro maestoso*, in Re major, 4/4 *alla breve*), din **actul III, permit o caracterizare a personajului Contelui Almaviva,** acesta reprezentând momentul de confuzie când el încearcă sa pună toate evenimentele petrecute în acea zi cap la cap ca și cum ar reconstrui un puzzle. Recunoaște pentru sine și apreciază faptul că **Contesa** are un prea mare respect fata de ea însăși și de demnitatea ei pentru a-l înșela. **Suzana**, în planul mai îndepărtat al scenei îndemnată de **Contesă**, îi lasă de înțeles **Contelui** că accepta propunerea lui, dialog materializat într-un duet (**Conte-Suzana**, ***Andante,*** La minor, 4/4, *alla breve*). **Suzanei** îi place totuși sa fie curtată. În frazele **Contelui** întrevedem ceva puternic și în mod straniu genuin în câmpul sentimental sau mai bine spus simțual, ceva legat de personalitatea viguroasă, aproape sălbatică și dezlănțuită a sa **dar "înlănțuită"** de educația și inteligența sa. În fraza sa magistrală declamată transpare limbajul nud al naturii, de o fierbinte pasiune senzuala; este mărturisirea fără perdea a tulburării sale pricinuita de **Suzana.** În opinia mea acesta e unul din momentele în care el se afla la granița tragicului, noi putând observa aici trăsăturile bărbatului în mod robust pasional si senzual, spre deosebire de caracterul unui simplu "fustangiu" sau al unui *don-giovanni* (în genul lui **Casanova;** să nu uităm că **Da Ponte** și **Casanova** s-au cunoscut foarte bine[91], motiv pentru care, cred eu, primul s-ar fi inspirat în alcătuirea caracterului de cuceritor superficial, din punct de vedere sentimental, al lui **Don Giovanni**[92]), care e bine pregătit în arta seducției dar are o inimă rece.

După acest duet, luându-și rămas bun, **Suzana** pleacă murmurând printre dinți ceva la adresa **Contelui** și întâlnindu-se cu **Figaro,** fără a fi precaută îi spune: "*Senza avocato, hai gia vinta la causa*" (***Fără avocat, ai și câștigat cauza***), cuvinte pe care

---

[89] E. Hanslick, *apud ibidem*, p.24.
[90] Hermann Albert, *W.A.Mozart,* Breitkopf und Härtel Leipzig, 1955, apud Andrea Della Corte, *Tutto il teatro di Mozart,* Radio Italiana, Torino, 1957, p. 121.
[91] Lorenzo Da Ponte, *Memorii*, Editura Muzicală, București, 1982, p.53
[92] Massimo Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2000, pp. 17-22.

Contele le aude dându-şi seama ca i se înscenează ceva. Datorita orgoliului său, când de fapt ar fi trebuit sa se simtă rănit sufleteşte auzind asemenea cuvinte după ce tocmai i-a mărturisit **Suzanei** cele expuse mai sus, trece brusc într-o alta stare: stupefacţie ce se transforma imediat în mânie. Astfel începe **singura arie a Contelui** din aceasta opera care e ***în stil de opera seria***.

Aşadar, ***recitativul şi aria Contelui,*** din **actul III,** în urmarea scenei a III-a a aceluiaşi act, ne plasează în plin stil de **operă seria** fără acea umbra de ironie pe care **Mozart** uneori o alipea stilului operei seria în sânul operelor comice, întotdeauna prin acea dialectica a genurilor muzicale care era unul din instrumentele sale preferate. Aici nu e nici o umbra de caricaturizare. **Contele** aspira la demnitatea de personaj tragic, apropiindu-se de riscurile retoricii ce poate ceda unei schimbări sau mutaţii a intensităţii vocale corespunzătoare (cum am văzut în numeroase interpretări, dintre care o menţionez pe cea a baritonului în vogă Dimitri Hvorostowsky). Ar putea fi abordată o anumită emfază sau infatuare, printr-o forţare a tonului, în aceasta arie celebră admirată de critici din raţiuni formale, în rest, fiind o piatră unghiulară din punct de vedere dramatic, deoarece face din **Conte** în mod definitiv personajul negativ al întregii acţiuni şi motor al dramei, el fiind cel ce dezlănţuie dinamica faptelor şi principal obstacol împotriva uniunii pacifice dintre **Suzana şi Figaro, Contele Almaviva** cu toate calităţile esenţiale ce creează conflictul dramatic. Muzica lui **Mozart** nu îl glorifică însă nici nu-l judecă[93]. Împins de dorinţele sale răutăcioase, **Contele** traversează tot felul de emoţii puternice, agitaţie, gelozie, furie, false speranţe de satisfacţie, toate în afara de… fericire. El totuşi acceptă totul deoarece a vrut-o , iar muzica îl urmează.

Aceasta furtuna de sentimente din sufletul **Contelui** se manifesta de aceasta data in forma unui *recitativo-obbligato* adică acompaniat de întreaga orchestra. Un asemenea tip de recitativ, foarte rar in opera seria chiar si înainte de **Glück**, era un fapt excepţional în opera comica care rămâne fidela mai mult grăbitului recitativ *secco*, a cărui baza armonica era asigurata doar de clavecin (sau violoncel si contrabas): practic o abdicare aproape totala a muzicii în fata momentelor acţiunii şi a textului, care nu se pretau la o tratare lirica aşa de extinsă si bogata.

Aceasta apariţie a *recitativului acompaniat* e fără îndoiala sigiliul operei seria care in acest punct intervine hotărâtor in *Nunta lui Figaro*. Doi factori muzicali traduc furtuna de sentimente din pieptul **Contelui**: frecvenţa schimbare a tempo-urilor (***Maestoso-andante-*** reîntoarcerea la ***Tempo primo,*** toate acestea in doar 18 măsuri), şi "**instabilitatea**" tonală "neastâmpărată", pe care unii critici o considera drept caracteristica generala a , pe care unii critici o considera drept caracteristica generala a întregii părţi a personajului **Contelui** din toată opera, ca un simbol al sufletului sau plin de contradicţii afective.

Recitativul începe in Do major, pentru a modula in Sol major la sfârşitul celei de-a patra masuri. Însă imediat, în a cincia măsură, *Presto*-ul ataca în Mi major, modulând în La major deja in a doua măsura şi concluzionând in Fa diez minor. In acest ton insolit si neliniştitor are loc frumosul episod *Andante*: trei masuri, in cursul cărora **Contele** trece printr-un moment de reflexie, imaginându-şi posibilele obstacole ce s-ar putea interpune planurilor sale de răzbunare (***"Ma s'ei pagasse la vecchia pretendente?"***). Discursul instrumental îşi împropriază cu subtilitate toate acestea într-o figura meditativa si misterioasa, repetându-se precum un chin. Când însă **Contelui** îi vin in minte posibilele alianţe si puncte de sprijin pentru cauza sa, iată înflorind la instrumentele cu coarde o încrezătoare nuanţă melodica în Sol major iar discursul contelui, la început fracţionat in

---

[93] Albert Herman, op.cit., *apud.* M. Mila, *ibidem.*, p. 123.

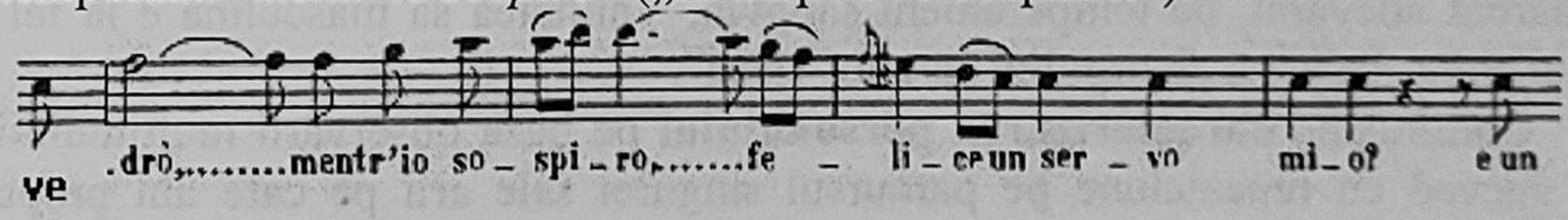
scurte motive de perplexitate şi contradicţie, se îndreaptă prompt spre concluzia suspendata pe dominanta (la) a tonalităţii Re major in care debutează aria propriu-zisa.

Apelativul de ***maestoso*** apare din nou pentru a caracteriza mişcarea de *allegro* imponentă instrumentala se asociază solemnităţii ideilor muzicale cu scări mari de note descendente în Re major ce se aseamănă gesturilor de furie si dominare. Orchestra întreaga cu trompete şi timpane, e implicata în aceasta arie solistica, ca ăi cum ar fi vorba de un *Final*: lipsesc doar "duioasele" clarinete, al căror timbru moale nu ar fi avut prea multe de spus în aceasta infatuată manifestare a orgoliului rănit al onoarei ofensate.

Evidenţierea tipologiei de personaj *operă seria* din punct de vedere muzical interpretativ prin analiza *ariei Contelui* în contextul *operei comice*

Aria e o tipică "***aria di collera***" (de furie) conform meticuloaselor catalogări şi definiţii în uzul melodramei secolului al XVIII-lea (poate reprezenta o curiozitate însă prima arie vocala scrisa de **Mozart** a fost chiar o asemenea arie[94]: "*Va dal furor portata*"). Scările de note descendente, duritatea ritmului cât şi amplitudinea intervalelor ne stabilesc indubitabil caracterul. Ritmul iambic al primului cuvânt – "*Vedrò*" – ne defineşte identitatea tematica. Să notam însă şi originalitatea cu care este construită fraza melodica: după prima parte: "*Vedrò, mentr'io sospiro",* nu urmează, după cum era obiceiul in secolul XVIII repetiţia aceluiaşi modul secvenţat ascendent sau descendent. A doua parte a frazei – "*felice un servo mio!*" – adopta o cu totul alta figura, si începe cu o ascensiune asemănătoare efortului fizic unei persoane pe care o apasă o mare greutate.

Chiar şi în arie predomină mobilitatea modulaţiilor tonale. De la începutul in Re major se trece la dominanta (La) pentru două măsuri de rapide triluri ale viorilor, apoi brusc în Mi major (dominanta dominantei), pentru a trece din nou în La major în repriza variată (al doilea *Vedrò* – masurile 44-45). Variaţia consta în faptul că melodia e ca si cum ar fi fost "telescopizata" iar obositoarea urcare, de această dată mai rapidă, având pătrimi, nu aşteaptă complementul direct ("*felice un servo mio*") ci merge direct pe indicaţia temporala: "*mentr'io sospiro*" („în timp ce eu suspin…").



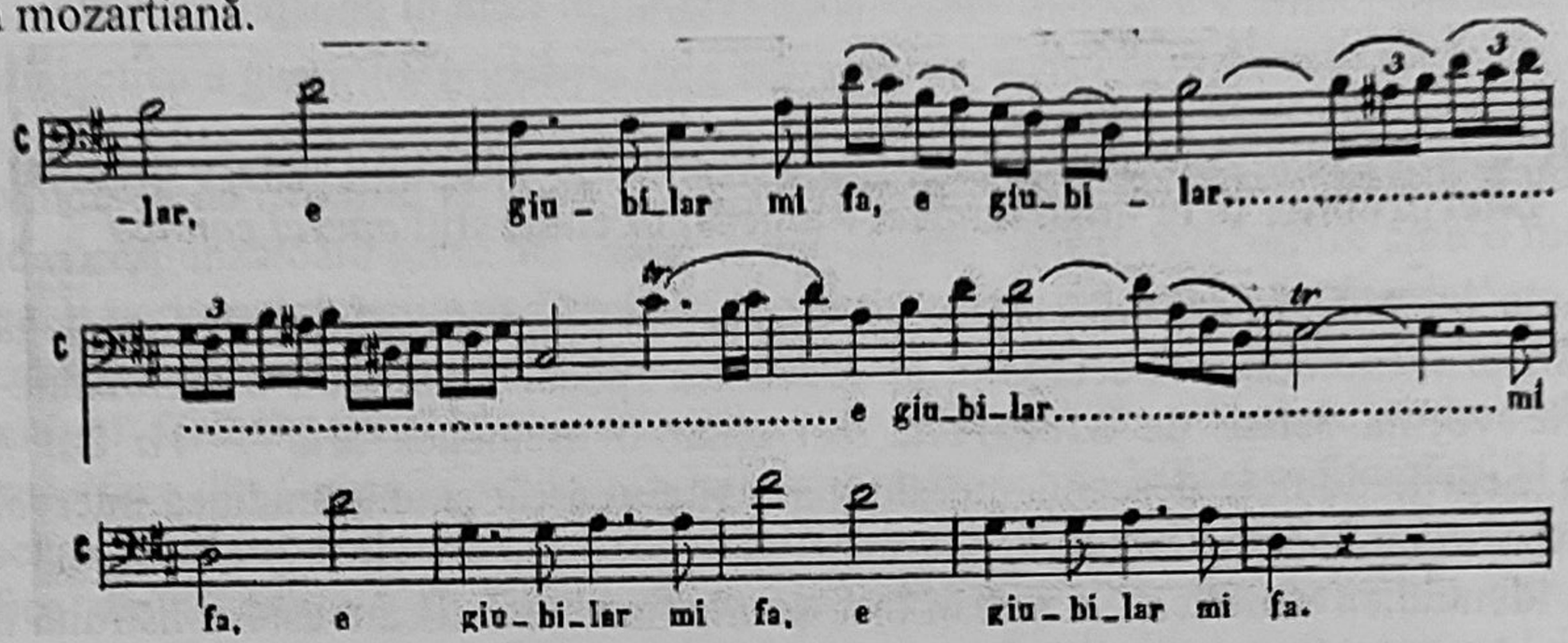
În orchestra apare un element nou: durele şi imperativele triolete de şaisprezecimi ce se vor intensifica spre sfârşitul acestui episod, combinându-se cu rapidele grupuri de cate patru treizeci doimi. Acestei figuri melodice rostogolitoare substituie amplele scări descendente de la început ca şi cum ar fi un rezultat al fărâmitării. Mobilitatea tonala însă nu s-a stabilizat observând ca în a treia repriza variata a lui "*Vedrò, per man d'amore*" – introduce îndepărtata tonalitate a lui Re minor, menţinând-o până la sfârşitul lui *Allegro assai*. Aceasta ultima însă se desfăşoară după cum am spus în totalitate în Re minor, cu repetiţia aceluiaşi episod din care izbucneşte furioasa fraza: "*Tu non nascesti, audace*", similara unui strigat sau unei explozii vocale. Perplexitatea, şovăială, obscuritatea au adormit însă de acum în inima **Contelui**, care se resemnează (oarecum) în dorinţa de răzbunare: soliditatea acestei noi unităţi interioare regăsite, în hotărârea de a acţiona, se manifesta în pasul rapid al bucăţii muzicale şi în francheţea cu care e punctata de acum continuu tonica (Re major), către care se îndreaptă şi fac apel rezolutivele triluri ale părţii violonistice orchestrale. Acest ***Allegro assai*** consta, după cum am spus, în repetiţia imediata a unui acelaşi episod astfel încât forma ariei ar putea fi văzută precum cea a unei

---

[94] M. Mila, op.cit., p. 124.

arii duble, unde prima secțiune e de două ori variată (deci: **A – A' – A"**), iar a doua având funcție de "*cabaletta*"[95], fiind pur si simplu repetată: **B – B**.

Într-adevăr chiar şi a II-a parte suferă nişte variații mai ales vocale deoarece a doua oară contele se abandonează într-o vijelioasa vocaliză de triolete, ce constituie unul dintre ultimele adaosuri făcute întregii compoziții si a cărui oportunități muzical-dramatice par multora discutabile, apărată fiind vehement de alți critici specializați in opera mozartiană.



În paginile de critică însă şi în indicațiile de regie scenică din numeroase montări ale acestui spectacol se regăsesc adesea opinii generale ce insistă asupra caracterului puternic şi primitiv al **Contelui**, şi asupra realei sale pasiuni pentru **Suzana**, care nu e un capriciu oarecare, ci ceva destul de profund pentru el, încercând un simțământ de gelozie, dureros de arzător ("*di mia infelicita*" – spune **el**) suferind şi din cauza orgoliului său de gentilom ofensat văzând a fi preferat un servitor în locul sau. Îl roade pe dinăuntru imaginea persoanei "iubite" (mai mult „simțual", aş spune) în brațele unui alt bărbat, necontând dacă e nobil sau nu.

Duetul precedent şi prezenta arie luată în discuție rup orice val ce ar mai fi putut ascunde ființa profundă a **Contelui** făcând să apară sub masca omului de lume, figura unui bărbat adevărat, de temperament sangvin. Vanitatea sa masculină e la fel de mare dacă nu chiar depăşită de orgoliul său de "castă".

Continuând **caracterizarea personajului** pe baza observării multitudinii trăirilor ce se succed cu repeziciune pe parcursul singurei sale arii pe care am propus-o spre analiză în aceste pagini însă având în vedere şi modul în care se exteriorizează în acțiunile sale pe parcursul întregii opere, subliniez în primul rând ***pasionalitatea elementară*** care îl face mai violent şi mai sangvinic față de "contişorii" italieni ai secolului XVIII. Desigur, acesta este spaniol, ceea ce constituie o diferență dacă ținem cont de ceea ce susține etnopsihologia.

Dacă în *Bărbierul din Sevilla* a lui **Rossini, *Contele d'Almaviva*** are voce de tenor lejer, e un tânăr neastâmpărat, un gentilom în căutare de aventuri, avându-l ca şi complice pe **Figaro** (şi el are o voce de bariton mai înalt, mai puțin întunecată, reliefând caracterul de personaj tânăr), iată că în *Nunta lui Figaro,* de care ne ocupăm, **Contele** are o plină şi adultă voce de bariton cu inflexiuni mai sombrate, colerice. E ceva oarecum sumbru şi violent în el. Pentru micile sale capricii amoroase e dispus să lupte, să se războiască, să comită nedreptăți şi abuzuri. Italienii se duc imediat cu gândul la **Don Rodrigo**, chiar dacă totuşi nu se pune problema unui suflet aşa de negru. Esențial este faptul că **acest Conte** nu e un frivol, nu e doar un cavaler galant la vânătoare de aventuri. Atracția sa

---

[95] Scurtă arie a unei opere, cu mişcare vivace, de obicei la finalul unei scene sau a unui concertato, **cf.** *Dizionario di italiano* (*l'Enciclopedia*), în patru volume, vol. 21 (A - Dirim), Gruppo Editoriale L'Espresso, SpA, Roma, 2003, p. 450.

pentru **Suzana** nu pare totuşi să fie, şi nu este, doar un capriciu: îl atrage, aţâţat fiind şi de rezistenţa ei, elementara pasiune sexuală, dragostea, însă (la un etaj inferior) ca un nud impuls uman originar, ceea ce, de asemenea, îl plasează deasupra orizontului superficialei galanterii "de etichetă". Cu siguranţă e o persoană experimentată (se apropie de vârsta de patruzeci de ani), cu strategii probate în timp, cu educaţie aleasă care-i rafinează pornirile în a-şi atinge scopul dar nu atât de mult încât să reuşească întotdeauna să disimuleze impulsurile ***temperamentului sangvinic-coleric***.

Temperamentul acestui personaj pune serioase probleme de interpretare dacă avem în vedere specificitatea sunetului mozartian. Totuşi trebuie să menţionez că *Nunta lui Figaro*, deşi denumită "operă comică" are şi multe elemente de "**opera seria**" atât în ceea ce priveşte construcţia muzicală, dar şi a construcţiei personajelor principale, în mod deosebit cel al **Contelui.** Ne putem da seama de aceasta dacă avem în vedere caracterul ariei **Contelui**.

Dacă pentru instrumentişti din punct de vedere stilistic-interpretativ e mai uşor să redea, de exemplu, suferinţa în accepţiunea mozartiană (dominată de propriul eu, fiind expresie a noblеţei sufleteşti), pentru interpreţii vocali e mai dificil, fie din motive tehnice, fie din necunoaşterea sau neînţelegerea deplină a modalităţii în care trebuie cântat **Mozart**, ori neînţelegerea şi neaprofundarea corectă a personajului. Exemplul elocvent îl avem în cazul în care urmărim (auditiv sau şi vizual) interpretarea ariei **Contelui** din Actul **III** în concepţia unor artişti lirici care au fost, iar alţii sunt, în vogă.

Concluzionând, observăm aşadar că în **Contele** mozartian e o componentă de natură aproape sălbatică, primitivă, ceea ce face din el un personaj disociat – cultură şi natură, conştiinţa de "castă" şi pasiune – şi nu e de mirare că un asemenea personaj se dezvoltă până aproape de tragic[96] ameninţând să depăşească limitele de-a lungul elegantului fir epic pe care se brodează drama. Este evident, în urma studiului efectuat şi în opinie personală, că acest **Conte** nu e sub nici o formă un personaj de operă *buffa*.

---

[96] Edward J. Dent, *Mozart's Operas* (London 1913) trad. It. Rusconi, Milano, 1979, pp. 125-126.

BIBLIOGRAFIE

BMG RICORDI S. p. A. – *Opera completa per canto e pianoforte* - **Mozart, Wolfgang Amadeus – *Le Nozze di Figaro,*** 160 – 00199, Roma - partitură

CONSTANTINESCU, Gabriela; Caraman – FOTEA, Daniela; CONSTANTINESCU, Grigore; SAVA, Iosif, - *Ghid de operă*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1971

CONSTANTINESCU, Grigore - *Splendorile Operei. Dicţionar de teatru liric*, Editura Didactică şi Pedagogică, R.A. Bucureşti, 1995

DA PONTE, Lorenzo - *Memorii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982

DELLA CORTE, Andrea - *Tutto il teatro di Mozart,* Radio Italiana, Torino, 1957

DENT, Edward J., *Mozart's Operas* (London 1913) trad. It. Rusconi, Milano, 1979

Dizionario di italiano (*l'Enciclopedia*), în patru volume, vol. 21 (A - Dirim), Gruppo Editoriale L'Espresso, SpA, Roma, 2003

Dizionario dell'Opera 2006, a cura di Piero Gelli, Baldini Castoldi Dalai Editore, Nuova edizione, Milano, 2006

GOLDONI, Carlo - *Memorii*, traducere în română de Victoria Rusu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967

HOFFMAN, Alfred - *Drumul Operei. De la începuturi până la Beethoven*, Editura Muzicală a Uniuniii Compozitorilor din R.P.R, 1960

MILA, Massimo - *Lettura delle Nozze di Figaro; Mozart e la ricerca della felicita*, Edizione Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2003

MILA, Massimo - *Lettura del Flauto Magico*, Piccola Biblioteca Einaudi , Torino, 1989

MILA, Massimo - *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2000

NEGREA, Nicolae - *Cartea spectatorului de operă,* editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1958.

PREOCUPĂRI DE DIDACTICĂ MUZICALĂ ŞI CONCEPTII PEDAGOGICE PÂNĂ LA GEORGE BREAZUL

Institutor **Sandu Axinia**
Şcoala *Garabet Ibrăileanu* Tg. Frumos

Legea Spiru Haret din 1898, prin reglementările ce priveau învățământul muzical, a creeat cadrul legal pentru înfăptuirea reformei, creind posibilitatea revizuirii şi înnoirii conținuturilor programelor şi manualelor, dar şi crearea unor metodologii şi strategii didactice mai eficiente în realizarea finalităților educației muzicale.Efectul legii nu s-a lăsat prea mult aşteptat.Astfel preocupările personalităților timpului s-au evidențiat prin prezentarea unor noi oferte metodologice, atât teoretice cât şi practice, pe care vom încerca să le prezentăm în prezenta lucrare.

Conceptul realizării unei educații muzicale pornind de la tradițiile autohtone folclorice şi religioase începe să se contureze în plan teoretic prin contribuțiile aduse de Alexandru Podoleanu, C-tin Cordoneanu şi Dumitru Georgescu Kiriac. Inițiatorul noului concept, Al. Podoleanu, pornind de la argumente psihologice, propune ca în primele clase să se realizeze inițierea oral-intuitivăîin citit-scrisul muzical concomitent cu însuşirea după auz a unui repertoriu adecvat vârstei. Predarea propriu-zisă a primelor noțiuni să înceapa cu clasa a IV-a primară, continuându-se în clasele de gimnaziu, în care să se realizeze şi o educație artistică sistematică. Conceptul lui Al.Podoleanu în esență are la bază urmatoarele principii de actualitate şi astăzi:

" – educația muzicală trebuie să contribuie la dezvoltarea facultăților estetice ale elevilor;

- activitatea intelectuală şi înlănțuirea metodică a elementelor de cânt trebuie să se facă potrivit simțirii şi vârstei elevului, şcolarul trebuie să capete un ciclu restrâns de cunoştințe muzicale dar să învețe foarte multe cântece diferite ca factură,limita cunoştințelor teoretice constituind-o gamele sol major şi fa major cu relativele lor;
- spre deosebire de şcolile speciale de muzică unde predarea se face individual, în şcolile secundare învățarea muzicii nu se poate face decât în comun" *

In noul proiect de programă pentru învățământul secundar , conceput şi propus de Al.Podoleanu , finalitatea educației muzicale are ca obiectiv principal, nu transmiterea de cunoştințe abstracte şi inutile, ci formarea deprinderilor de interpretare vocală a unui repertoriu de cântece şi a gustului pentru activitatea de cântare. Repertoriul propus cuprindea cântece la unison, la 2 şi 3 voci egale şi mixte, selecționate dupa criteriul particulități- lor de vârstă ale elevilor, cu o tematică literară corespunzatoare şi o autentică valoare artistică. Pentru prima data constatăm introducerea într-o pro- gramă şcolară a melodiilor populare, a colindelor şi a cântecelor şcolăreşti compuse în spiritul melodiilor populare , avându-i ca autori,cum am mai menționat, pe AL.Podoleanu,C.M.Cordoneanu si D.G.Kiriac.

Adept al acestei concepții, C.M.Cordoneanu publica in 1902 "Metodul scripto-sonic" iar in 1901 "Povățuitor la noul metod pentru studiul muzicii vocale în şcoalele secundare" pentru clasele I şi a II-a; în 1910 pentru clasele a III-a şi a IV-a iar in 1914 pentru cursul superior (clasele V-VII).

Din aceste lucrări desprindem urmatoarele elemente de metodică:
"1. Lecția de muzică cuprinde 3 secvențe:
a. învățarea dupa auz a unui cantec (în manual apare numai textul);
b. învățarea unei probleme teoretice fără aplicații în manual
c. învățarea semnelor muzicale
2. Tipuri de lecție de muzică:
a. de educație muzicală sau introducere, educarea simțurilor
b. de aplicare
3. Etapele învățării unui cantec:
a. pregătirea elevilor prin intermediul textului
b. cântarea model de către profesor
c. învățarea pe fragmente" *2

In sistemul prezentat se remarcă aderarea autorului la concepția inițiată de Al.Podoleanu cu privire la descongestionarea conținuturilor teoretice în favoarea celor practice. Din păcate însa, în plan aplicativ, exemplele muzicale prezente în manualele sale nu se ridică la standardele de calitate impuse în plan teoretic. Dacă în domeniul practicii muzicale, D.G.Kiriac are un aport deosebit în "românizarea" lecției de muzică, în cel metodico-teoretic este adeptul metodei lui George Pantillon – profesor elvețian care a propus învățarea solfegierii cu ajutorul unui mijloc didactic conceput de el ,numit solfiator. In esență , metoda "Pantillon" şi mijlocul didactic inventat de acesta contribuie la conştientizarea deprinderii de solfegiere , evitându-se învatarea mecanica a solfegiilor. D.G.Kiriac traduce metoda Pantillon şi o publică in 1916, recomandând-o şcolii româneşti. "Cu toate elementele progresiste conținute, solfiatorul,subintitulat *solfegii in tablouri mobile* reprezintă tributul lui Kiriac față de sistemele europene care țintеau să formeze copiilor deprinderi de solfegiere necesare în viața artistică organizată în familii, în biserică şi în cadrul societăților artistice. Este punctul cel mai îndepărtat al eminentului muzician român față de propria deviză *Cântece româneşti în şcoală românească*" *3.

Conform programei propuse de Al.Podoleanu în colaborare cu C.M.Cordoneanu şi D.G.Kiriac , la absolvirea ciclului gimnazial , elevul trebuia să aibă urmatoarele cunoştințe muzicale :
" Să noteze un cânt pe care şi l-ar imagina; va fi in stare să scrie un cânt pe care l-ar auzi şi , în fine, să citească cântece scrise pe note şi cu text , fie singuri, fie împreună cu alții (...) Participând la clasa de cânt coral, el va mai poseda un repertoriu de peste 60 bucăți corale şi mai presus de toate, va fi îndrumat spre construirea periodului melodic şi capabil de a participa cu succes la orice ansamblu coral". *4

Din cele prezentate, constatăm că dacă în plan teoretico-didactic s-a propus o programă cu adevărat nouă, în care regăsim aspecte de actualitate şi în zilele noastre, în plan metodologic-aplicativ , propunerile celor trei pedagogi, adică metodele şi manualele elaborate, nu reflectă contextual şi spiritul conceptului teoretic. Insă meritul incontestabil al acestora constă în deschiderea unei noi căi de evoluție a didacticii muzicale românesti. Pe lângă cele relatate, semnalăm in cele ce urmează şi alte preocupări privind didactica muzicală, ale unor personalități din epocă, demne de luat în considerație.

Astfel, Ioan Costescu elaborează în 1904 *Mnemonica pentru studiul intervalelor , al gamelor si al tonurilor relative* iar în 1913 *Noul sistem de proponiment muzical elementar* în două volume. După cum susține autorul, prin aceste metode "se dobândeşte cunoştința sonurilor , a gamelor şi a intervalelor , ca şi a celorlalte idei elementare musicale , semnele lor de notațiune pe calea intuiției şi a dexterității" *5

Urmărind același obiectiv, formarea deprinderilor de solfegiere, Marcel Botez propune o nouă metodă , inventând şi un mijloc didactic muzical pe care îl numeşte *concreson*.

Dispozitivul este alcătuit dintr-o scară prevazută cu 27 trepte mobile colorate în roşu şi galben , reprezentând sunetele naturale , respectiv cele alterate , prin care se stabileşte intonaţia pe cale vizuala şi raţională. Dispozitivul de fapt reproduce claviatura unui pian, pe verticală. Metoda şi mijlocul propus pune accent pe atragerea copiilor în activităţi cu caracter ludic,fiind recomandată pe tot parcursul şcolarităţii, de la clasa I-a primară, până la ultima clasă secundară (a VII-a). In susţinere metodei sale, autorul afirma că astfel se stimuleaza "puterea de percepţiune şi imaginaţia lor (elevilor) în legaturaăcu jocul sunetelor care nu trebuie lăsate să se desvolte la voia întâmplării , ci numaidecat educate , cultivate , canalizate în anumite direcţii ... (prin folosrea acestei metode se) ... poate depăşi faza actuală în care tocmai în cei mai potriviţi ani de îndrumare , de educaţiune muzicală se face total abstracţie de personalitatea copilului." *6.

Chiar dacă procesul de predare-invăţare se realizează prin intermediul activităţii de joc didactic, metoda utilizeaza de fapt aceeaşi cale, teoria şi solfegiul, neglijând elementele de cultură muzicală, deci limitând astfel educaţia muzicală. Evidenţiem aportul lui Marcel Botez prin luările sale de poziţie în diferite publicaţii privind anumite aspecte semnalate ca : neglijarea laturii educative şi recreative din şcoală ; dezinteresul manifestat de cei desemnaţi să coordoneze educaţia muzicală datorat "lipsei de întelegere şi sensibilitate artistică" , recomandând audiţia ca modalitate de cunoaştere a literaturii muzicale populare şi culte ,precum şi abordarea elementelor transdisciplinare. Susţinând rolul educaţiei muzicale în clasele de liceu, el ia atitudine împotriva "protestului neghiob al celor care cer totala înlăturare a muzicii din liceu sau reducerea ei la o simplă maimuţăreala cu caracter exclusive de recreaţie sau exhibiţie şcolară" *7 subliniind faptul că activitatea profesorului de muzică se afla permanent sub control prin programele muzical – artistice pe care le prezintă periodic în faţa colegilor , parinţilor, comunităţii , care de cele mai multe ori constituie singura carte de recomandare a şcolii.

Un rol deosebit în evoluţia educaţiei muzicale în epocă l-a avut Mihail Grigore Poslușnicu , profesor al Liceului A.T.Laurian din Botoşani, unul din cei mai importanţi autori de manuale din timpul sau, dupa cum il considera cercetătorul şi pedagogul Vasile Vasile. Mihail G. Poslușnicu a fost şi primul care a realizat şi publicat in 1928 *Istoria muzicii la români* prefaţată de Nicolae Iorga, lucrare care a stat la baza alcătuirii unor manuale de istorie a muzicii introduse în 1935 ca materie de studiu la ultima clasă de liceu. In revista sa,*Armonia,* singura revistă de specialitate a profesorilor de muzică din acea vreme , a desfăşurat o intensă campanie publicistică privind modurile de realizare optimă a educaţiei muzicale în şcolile româneşti. Făcând parte din grupul de iniţiativă, susţine organizarea Congresului profesorilor de muzică (ce a avut loc în 3-5 septembrie 1930) ce-şi propunea schimbări legislative cu privire la statutul disciplinei şi al celor ce o predau.

Problemele supuse dezbaterii ,publicate de altfel şi în paginile revistei, erau:
"a. asimilarea maeştrilor de muzică din ţară ca profesori şi desfiinţarea inegalitatii faţă de ceilalţi colegi;
b. repunerea orelor de ansamblu coral în planul de învăţământ şi în catedrele profesorilor;
c. înzestrarea şcolilor cu materiale didactice specifice: pian , harmonium, gramofon, etc. şi amenajarea unor săli de muzică speciale;
d. revenirea la notarea elevilor la această disciplină " *8

Aceste demersuri nu au fost zadarnice, ele au fost adoptate şi legiferate în marea lor majoritate (mai puţin cel ce privea baza materială necesară disciplinei , deziderat care din păcate nici in zilele noastre nu este realizat decât la nivel de exceptie).

Deosebite contribuţii privind realizarea educaţiei muzicale în şcoală au fost aduse şi de Gavriil Galinescu prin manualele elaborate de acesta pentru învăţământul secundar ciclul inferior (gimnaziu) intitulate conform cerinţelor epocii *tratat de muzică.*

Elementele noi ce le aduce ţin de domeniul citit-scrisului muzical. Astfel, în învăţarea sunetelor şi notelor, el renunţă la sistemul tradiţional în care se pleca de la gamă, începand cu sunetul şi nota *Sol*, de la care se extinde cu tetracordul superior şi inferior ajungându-se pe această cale la gamă. In învăţarea duratelor , invocand logica matematică, el pleacă de la nota întreagă cu masura de 4/4 spre diviziuni cu masura de 2/4.

Dificultatea trecerii de la citire la intonare o rezolva prin utilizarea unor melodii populare simple uşor de reţinut. Manualele sale cuprind un numar mare de exemple muzicale din care profesorul are libertatea de a selecta în funcţie de nivelul clasei precum şi noţiuni şi citate referitoare la istoria muzicii româneşti. Gavriil Galinescu a susţinut şi abordarea interdisciplinară a fenomenului muzical prezentând şi modalităţi de realizare a acesteia precum şi considerarea muzicii ca factor de educaţie estetică, morală , sociala si natională ce contribuie la afirmarea personalităţii. Un salt calitativ în ceea ce priveşte elaborarea de manuale îl realizeaza Grigore Magiari , profesor la Liceul Spiru Haret din Bucuresti. In conformitate cu cerinţele programei elaborate de George Breazul, aprobata în 1935 , acesta asociindu-se cu Nicolae Lungu, profesor la Liceul Aurel Vlaicu şi la Seminarul pedagogic universitar Titu Maiorescu , reface manualele lui Al.Ivela , reeditându-le într-o nouă variantă pentru toate clasele învăţământului secundar, inferior şi superior.

"Aceste manuale numite *Carte de muzica pentru clasa*... vor supravieţui împreună cu cele ale lui G.Breazul pana la reforma din 1948" *9.

Partizani ai conceptului că educaţia muzicală constituie o componentă a educaţiei şcolare în formarea şi afirmarea personalităţii elevului, autorii îşi realizează manualele căutând şi reuşind în mare masură să întrunească cerinţele exprimate de contemporanii lor cu privire la didactica muzicală. Ne referim în acest sens la calitatea stiinţifică şi practică a conţinuturilor manualelor precum şi la gradul de accesibilitate al acestora. Ne exprimăm totuşi anumite rezerve în privinţa manualelor concepute pentru clasele ciclului secundar superior (liceu). Prin conţinuturile lor, aceste manuale "devin adevărate enciclopedii muzicale, cuprinzând noţiuni de armonie şi contrapunct, dar mai ales repere ale culturii muzicale universale... Capitolele rezervate muzicii bizantine şi cântării liturgice polifonice sunt adevarate mostre de istorie a acelor genuri...(iar cele ce cuprind)...formele şi genurile muzicale (se remarca prin) ... materialul muzical foarte divers ce ilustrează fiecare specie. Autorii îndrăznesc să propună elevilor chiar fragmente din partitele şi suitele lui Bach sau arii wagneriene" *10

Este evidentă afilierea autorilor la orientarea şcolii utilitarist intelectualiste europene. Vis-à-vis de asemenea conţinuturi şi raportându-ne la nivelul de pregatire eterogen al elevilor ce veneau în ciclul secundar superior, avem serioase îndoieli de modul în care se atingeau standardele de performanţă urmărite.

Tributari orientării şcolii active europene utilitarist-intelectualistă sunt şi profesorii şi pedagogii Dimitrie Cuclin şi C-tin Brăiloiu, personalităţi marcante ale culturii muzicale româneşti, care spre deosebire de ceilalţi autori , provin din mediul universitar.

Dimitrie Cuclin, compozitor, estetician şi muzicolog , autor al primului *Tratat de estetică muzicală* (1933) , premiat de Academia Româna pe baza referatului semnat de George Enescu, autor al *Tratatului de forme muzicale* precum şi a 18 simfonii , operă, balete, muzică de camera, a avut preocupări şi în domeniul didacticii muzicale.Considerând ,pe drept cuvânt, anacronic, modul în care se preda teoria muzicii dupa norme europene,ce era de domeniul sistemului tonal şi muzica populară românească de factură modală ce începuse să-si ocupe locul cuvenit în practica scolară, "Dimitrie Cuclin nu acordă în manualele sale locul cuvenit cântecului nostru popular; el preferă explicaţiile teoretice şi exerciţiile de citire şi intonare ca şi creaţiile proprii.

(Faptul) ... reprezentând un regres , o întoarcere la vechile mentalităţi de a face din şcolile generale pepiniere ale învăţământului superior, în dauna culturii generale , a celor ce-şi alegeau alte drumuri în viaţă" *11.

Constantin Brailoiu, etnomuziclog şi compozitor, profesor la Conservatorul din Bucureşti, secretar al Societăţii compozitorilor români, fondator şi conducător al Arhivei de folclor al Societăţii compozitorilor români, membru corespondent al Academiei Române, membru al Societăţii franceze de muzicologie, autor al unor culegeri de folclor şi al unor studii folcloristice apărute în mari publicaţii europene , prin care a contribuit la afirmarea pe plan internaţional a etnomuzicologiei româneşti, creator al unor lucrări de muzică de cameră şi corală, cu preocupări în didactica muzicală, se înscrie însa în acest ultim domeniu pe aceeaşi linie cu D.Cuclin.

In manualele sale pentru învăţământul secundar, problemele de teorie a muzicii sunt prezentate tot dupa normele şcolii europene iar cele practice constând într-un număr mare de solfegii, exerciţii şi exemple din literatura muzicală românească şi universală, prin care se urmareşte latura strict didactică în detrimentul celei cultural-artistice.

Insă toate aceste căutări cu plusuri şi minusuri, ce au dus nu de puţine ori la confruntări şi dispute ce caracterizează didactica muzicală românească în perioada analizată îsi vor avea însă finalitatea în opera didactică a lui George Breazul.

Note:

*1 Vasile Vasile, Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi a culturii româneşti, Ed.did. şi ped.Buc.,1995,p.155

*2 *3 Op.cit. p.122-124

*4 Op.cit. p.156 aput Podoleanu,Al. , Kiriac, D.G., Cordoneanu,C.M., Proiect de programă analitică pentru studiul teoretico-practic al musicii în şcoalele secundare , urmat de exemplificări asupra modului de punere în aplicare , în *România musicală,*Bucuresci, an X, nr. 5, 1-13 martie 1899, p.33-34.

*5 Costescu,Ioan, Mnemonica pentru studiul intervalelor , al gamelor şi al tonurilor relative, Bucuresci, 1904, p.3

*6 Vasile Vasile, op.cit. p.125 aput Botez,Marcel, Un ingenios mijloc de educaţie muzicală – concresor , Buc.,Cartea românească,1937

*7 Op.cit. p.180 aput Botez Marcel, Muzica în şcoala secundară: liceul, în *Gazeta* , Bucureşti, 6 iulie 1934

*8 *9 *10 *11 Op.cit p.172,182,183

BIBLIOGRAFIE

POSLUSNICU, Mihai Grigore - *Istoria Musicei la români*, EdituraCartea românească, Bucureşti, 1928

BREAZUL, George - *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol.I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966,1970, 1972, 1977, 1979, 2003

VASILE,Vasile - *Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi culturii româneşti*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1995

GHENEA, Cristian C. - *Din trecutul culturii muzicale româneşti*, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1965

BRÎNCUŞI, Petre - *Istoria muzicii româneşti*, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1969.

APARIȚIA TROMPETEI

Profesor **Sergiu Sandu**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă* Iași

Nici un instrument muzical nu s-a metamorfozat atât de mult de-a lungul timpului ca trompeta. Spre exemplu, tuba romană avea aproximativ 120 cm lungime și prezenta o țeavă conică cu un diametru de la 10 până la 28 mm. Trompeta naturală barocă avea 224 cm lungime, țeava sa cilindrică lungă având un diametru de aproximativ 12 mm. Diametrul țevii trompetei moderne în si bemol este doar puțin mai mic, lungimea țevii ajungând însă abia la jumătate, adică 130 cm. Trompeta în si bemol acut, care ocazional – și pe nedrept – mai este numită și trompeta Bach și căreia Adolf Scherbaum și Maurice Andre îi datorează renumele lor, nu are nimic în comun cu instrumentul baroc: ea are numai 65 cm lungime și țeava sa îngustă are pe alocuri un diametru de mai puțin de 11 mm. Trompetele timpurii nu aveau muștiuc și nici pâlnie. Nici măcar nu se sufla în ele. Era vorba de fapt despre instrumente de tipul megafonului, având scopul de a distorsiona vocea instrumentistului. Pe teritoriul acustic aveau același efect ca și masca în teritoriul vizualului. Vocile umane distorsionate aveau rolul de a alunga spiritele rele. Asemenea trompete de tipul megafonului erau întâlnite în ritualurile religioase și magice, de înmormântare și de apunere a soarelui. Ele erau utilizate numai de către bărbați și ca atare erau identificate cu sexul masculin, spre deosebire de anumite forme de tobe care erau identificate ca fiind feminine. Asemenea trompete se mai pot întâlni și astăzi în civilizațiile din Noua Guinee și nord-vestul Braziliei.

Instrumente înrudite sunt trompeta transversală africană, care nu poate fi însă numită trompetă în sensul propriu al cuvântului, deoarece ea este făcută din corn de antilopă, fildeș de elefant sau chiar, în unele adaptări, din lemn, și trompeta din melc de mare din Oceania, un instrument cu rol de a da semnale și de apărare împotriva spiritelor malefice, în strânsă legătură cu ritualurile de moarte, jertfă și război.

Egiptenii

Trompeta egipteană era un instrument de cult și de război, fiind numită în scrierea hieroglifică *snb*. În 1415 î.H. era utilizată exclusiv de către soldați. Descoperitorul trompetei se considera a fi zeul Osiris, care impunea folosirea ei în ritualuri rămase misterioase. Ca și în cazul precursorilor trompetei, am încerca în van să căutăm o utilizare „muzicală". Plutarh asemăna sunetul trompetei egiptene cu strigătul măgarului.

În 1922, cu ocazia descoperirii senzaționale a mormântului lui Tutankhamon (faraon al Dinastiei XVIII, cca. 1350 î.H.) au fost scoase la lumină două trompete egiptene. Una dintre ele este din argint, are 58,2 cm lungime și are un diametru interior de la 1,7 până la 2,6 cm (pâlnia având 8,2), iar cealaltă, din bronz, are 50,5 cm lungime și un diametru asemănător. Ambele au o pâlnie largă, fără însă a avea muștiuc, ci doar o rotunjire a capătului țevii. Un al treilea instrument este păstrat la Paris, la muzeul Luvru.

Asirienii

Acest popor războinic (1160-625 î.H.), care se afla în 670 î.H. în punctul culminant al evoluției și puterii sale dominatoare, cunoștea de asemenea trompeta. Din păcate, s-au păstrat până în zilele noastre doar desene ale unor soldați care cântă la acest instrument.

Israeliţii

Trompetele israeliţilor erau folosite exclusiv de către preoţi. Din capitolul 10 al cărţii a patra a lui Moise aflăm mai multe despre rolurile trompetei în societatea israelită: cu ele se dădea alarma, se anunţau adunările şi însoţeau jertfele de recunoştinţă. Trompeta, numită „chazozra", putea scoate două tipuri de sunete. După J.E.Altenburg (1795) „unul era un sunet spart şi modulat, întrerupt şi fragmentat de diverse sunete, iar celălalt era drept şi neîntrerupt". La ea puteau sufla unul sau doi preoţi concomitent: când se suna adunarea întregii congregaţii suflau doi preoţi, iar când se suna adunarea nobililor şi bătrânilor, numai un singur preot mânuia instrumentul. Trompeta mai era utilizată şi la începutul recoltei, când preoţii dădeau două semnale, unul către miazăzi şi unul către miazănoapte.

După o descriere a lui Flavius Josephus (37-100 d.H.), trompeta israeliţilor măsura 45,72 cm. Aceste trompete sunt ilustrate şi pe Arcul de Triumf din Roma, ridicat de Titus în anul 70, după cucerirea Ierusalimului şi capturarea tuturor obiectelor de cult.

Trompeta era astfel pentru israeliţi un dar de la Dumnezeu şi un instrument sfânt, folosit şi în scopuri militare, impresionând pe câmpul de luptă la fel ca în timpul rugăciunii la templu. J.E.Altenburg a pus un deosebit accent în scrierile sale pe rolul extrem de important al trompetei la Israeliţi, fiind unul dintre susţinătorii restabilirii rolului în societate al trompetistului. Remarcabilă este natura dublă a trompetei care apare la acest popor pentru prima dată în istorie.

Grecii

Deşi suntem destul de bine informaţi asupra teoriei muzicii dezvoltată de greci, nu cunoaştem aproape nimic despre utilizările trompetei greceşti numite Salpinx. Se pare că era un instrument pur militar. Cântatul la trompetă era de asemenea o disciplină a Jocurilor Olimpice, şi se povesteşte despre un personaj numit Ahias, care nu numai că a câştigat de trei ori, dar în cinstea cunoştinţelor sale extraordinare se pare că i s-a ridicat o coloană onorifică.

Din fericire, unul dintre aceste instrumente s-a păstrat. Provine din a doua jumătate a secolului al V-lea î.H. şi este păstrat astăzi la Museum of Fine Arts, Boston. El măsoară 157 cm, fiind mai lung decât chazozra israeliţilor şi este alcătuit din 13 piese cilindrice de fildeş, unite prin inele largi de bronz. Pâlnia delicată este turnată din bronz, la fel şi muştiucul, care reprezintă doar o simplă continuare a ţevii. Eschil descria sunetul Salpinxului ca fiind „ţipător".

Etruscii

Etruscii erau un popor extrem de iubitor de muzică. Sunetele flautelor lor atrăgeau animalele sălbatice în capcană, însoţind însă şi ritmul muncilor casnice obişnuite cum ar fi frământatul aluatului. Trompeta era la ei de asemenea un instrument militar. Eschil lăuda, în Eumenidele, sunetul tubei etrusce, *tuba tyrrhenica* (tuba tyreniană). Cele trei instrumente romane de suflat din alamă, tuba, liturus şi cornu, proveneau de la etrusci, care le utilizau la procesiuni şi în bătălii. După Vergiliu (în Eneida), vrăjitorii etrusci credeau că trompeta anunţa voinţa zeilor sau chiar sfârşitul unei ere.

Romanii

Romanii aveau mai multe instrumente de suflat din alamă, din care două sunt luate în considerare ca trompete. Confuziile din scrierile vechi şi noi asupra denumirii lor au fost îndepărtate de către Meucci (1983, 1989, 1991). Toate instrumentele de suflat din alamă erau preluate de la etrusci, fiind fabricate din bronz, cu muştiuce detaşabile.

Tuba era mai lungă decât chazozra, dar mai scurtă decât salpinxul. Un exemplar păstrat la Muzeul etrusc din Roma are 117 cm lungime, formă conică şi diametrul ţevii de bronz de la 1 cm la capătul cu muştiuc până la 2,79 cm la pâlnie.

Buccina era un simplu corn de animal, nefiind, deci, o trompetă în sensul propriu al cuvântului.

Cornu era un instrument lung, arcuit în forma literei G, nefiind astfel nici el o trompetă.

Al patrulea instrument de suflat din alamă, *liturusul*, era în formă de cârlig, sau în forma literei J şi înrudit probabil cu Karnyx-ul celtic. El a dispărut în jurul anului 100 d.H., numele său supraviețuind câtva timp după aceea în limba poetică ca sinonim pentru buccina, astfel încât în literatura de mai târziu, mai ales în secolul al IV-lea, se ajunge la o confuzie completă între cele două instrumente. Se pare că liturus-ul era dedicat mai degrabă scopurilor religios-civile decât celor militare. Exemplarele care s-au păstrat au 78, 79,5 şi 140 cm lungime.

Trompetele romane erau în primul rând instrumente militare. Tuba era instrumentul infanteriei iar liturus-ul al cavaleriei. Despre semnalele lor povesteşte Flavius Vegetius, în tratatul său *De re militari* scris după înfrângerea armatei romane de către goți la Adrianopolis (378). Declinul maşinăriei de război romane era extrem de avansat, deşi Vegetius încearcă să susțină în acest tratat întoarcerea la vechile virtuți, la disciplină şi curaj, lucru deja imposibil în acea perioadă. Vegetius scrie despre semnale: „Muzica legiunilor constă din tobe, cornu şi buccine. Tuba sună la atac şi la retragere. Cornu sunt folosite numai pentru a indica mişcarea steagurilor...Classicum (o denumire specială a buccinei sau a cornu) este rezervată comandanților superiori".

Sunetul instrumentelor romane era probabil orice altceva decât frumos. Vechii autori descriu sunetul tubei ca trezind frica şi teroarea, dur şi necioplit („*horribilis*", „*terribilis*", „*raucus*", „*rudis*"). Sunetul liturusului mai scurt era, în mod logic, „*acutus*", ascuțit, dar putea să emită şi un sunet mare şi strident – în latină „*stridor*" şi „*strepens*". Probabil că era nevoie de o presiune mare de aer pentru a cânta la el. Uneori suflătorii la tubă îşi legau obrajii – aşa-numitul Capistrum (căpăstru) al cântărețului din aulos – pentru a împiedica umflarea exagerată a acestora.

Instrumentele de suflat din alamă erau folosite de asemenea şi în arenă. Se pare că, într-adevăr, tuba şi cornu împreună cu orga cu apă romană numită *hidraulus* puteau fi auzite la luptele cu gladiatori. Începând cu jumătatea secolului al V-lea î.H. instrumentiştii militari romani au format două centurii şi aparțineau celei de-a cincea clase a cetățenilor cu drept de vot. În timpul domniei lui Septimius Severus (193-211) li s-a permis să construiască colegii. Statutul unei asemenea legiuni se păstrează în Lambaesis (Africa de Nord); ea consta se pare din 35 de cântăreți la cornu şi 37 de cântăreți la tuba, şi un comandant numit *optio*.

Tuba romană era de asemenea un instrument religios, fiind utilizată la serviciile religioase publice. Mai mult, anual se sărbătorea, după cum scrie J.E.Altenburg, „festivalul trompetiştilor (Tubilustrium), în luna aprilie, în ultima zi a quinquatriorum-ului, când se auzeau trompetele sunând în public, aşa cum se întâmpla în mod normal numai la jertfirea unui miel. Pe 23 mai se sărbătorea însuşi trompetistul".

Vechii germani

Încă din epoca de bronz a vechilor germani (1500-400 î.H.) se păstrează nişte instrumente de suflat din alamă extrem de ciudate, numite lure, care probabil erau utilizate în scopuri de cult. Cele aproximativ trei duzini de instrumente păstrate provin din Norvegia, Suedia, Danemarca, Germania de nord şi Irlanda. Cea mai mare colecție de lure se găseşte la Muzeul Național din Copenhaga.

Forma lure-ului provine din cea a colților de mamut, care a fost apoi transpusă în metal, demonstrând o măiestrie desăvârşită a artei turnătoriei. Instrumentele, găsite mereu în perechi, au forma literei S, unde cea de a doua curbă se află la un alt nivel decât prima. Țeava este conică şi nu se termină cu o pâlnie ci cu un disc plat, decorat cu diferite

ornamente hemisferice. Trebuie de remarcat la acest popor evoluția muștiucului: muștiucele timpurii erau o simplă lărgire a capătului țevii, în timp ce muștiucele de mai târziu aveau deja forma modernă de cupă. Aceasta nu înseamnă însă că modalitatea de a sufla la Lure semăna în vreun fel cu arta de astăzi. Scriitorii antici vorbesc, fără excepție, cu dispreț despre sunetul acestor instrumente, care puteau fi auzite fie pe rând, fie simultan, fără a rezulta însă o armonie propriu-zisă, sau două voci, ci probabil aproximativ același sunet.

Celții

Și celții au un instrument militar asemănător cu trompeta, numit Karnyx. El s-a dezvoltat, asemenea liturus-ului roman, din asocierea dintre o țeavă și un corn de animal, rezultând un instrument în formă de cârlig, în întregime din bronz. Instrumentele timpurii aveau o pâlnie fantastică în forma unui cap de dragon și sunt ilustrate din 113 d.H. pe Arcul lui Hadrian din Roma. Se pare că acest instrument a influențat ceva timp forma liturus-ului, deoarece acesta a preluat capul de dragon, liturusurile mai timpurii și mai tipice fiind extrem de simple.

Până la chazozra israeliților, fabricată din argint prelucrat, se pare că toate trompetele de metal din perioada antică erau fabricate din bronz printr-un procedeu special. Astfel, prin această metodă se dădea forma dorită a țevii – fie dreaptă, ca la tuba romană, fie curbată, ca la lure – unui nucleu de ceară acoperit de un strat de argilă. Când bronzul topit era turnat înăuntru ceara se topea, rezultând o țeavă cu pereții proporțional de groși. Se pare că sarazinii au fost primii care au descoperit metoda de fabricație din alamă subțire.

Remarcabil la diferitele popoare este utilizarea militară, respectiv religioasă, din timpuri preistorice până la romani. Dintre popoarele cu vechi civilizații și culturi, israeliții erau fără îndoială cei care acordau trompetistului cel mai înalt rang social: la trompetă cântau numai preoții.

Trompeta antică servea exclusiv ca instrument de semnal, fără a contribui în nici un fel la producerea de muzică în sensul din zilele noastre. Sunetul acestor instrumente a fost descris ca înspăimântător și asemănat cu răgetul unui măgar.

India

Trompeta din sudul Indiei este asemănătoare cu cea asiriană și egipteană, având 75 cm lungime, o țeavă cilindrică largă, și o pâlnie conică îngustă. Trompeta indiană nu avea muștiuc deoarece instrumentistul trebuia să sufle în două instrumente în același timp.

Trompeta din melc de mare numită în sanscrită Sankha este menționată doar datorită utilizării sale exclusiv religioase. În Ziua Judecății de Apoi, când lumea va dispărea în flăcări, zeul Shiva va sufla în trompeta aceasta – la fel cu cei 7 îngeri din Noul Testament.

Trompeta din nordul Indiei este mai modernă și se pare că provine din trompetele din Asia Centrală și din Orientul Îndepărtat, sau cel puțin e înrudită cu acestea. Ca și trompeta chineză, ea este conică și subțire și constă din patru piese distincte, ale căror capete sunt prevăzute cu mânere.

Chinezii și Tibetanii

În afară de trompeta din melc de mare, utilizată de marinari și preoți budiști, exista în China o trompetă de metal extrem de lungă și cilindrică, care era sprijinită de pământ în momentul când se sufla în ea. În loc de pâlnie, această trompetă avea un cilindru lung și larg din lemn, fier sau alamă. Țeava se introducea pur și simplu în acest cilindru. Acest tip de trompetă era utilizată la înmormântări.

Trompeta obișnuită chinezească, din metal, își are originea în Mongolia, unde este numită *rapal* și constă dintr-o țeavă conică îngustă, alcătuită din două sau trei piese

distincte delimitate unele de altele prin mânere (ca şi în cazul trompetei din nordul Indiei), şi dintr-o pâlnie extrem de largă.

Trompeta tibetană uriaşă, numită *dung*, poate atinge o lungime de trei metri. Ea este fabricată din cupru, are o țeavă conică şi constă de asemenea din mai multe piese distincte cu mânere. Ea este utilizată la ritualurile religioase, întotdeauna în perechi şi sprijinită de pământ. Ca multe alte instrumente asiatice înrudite, dung-ul are un muştiuc larg dar extrem de plat. Acest instrument produce doar trei sunete profunde şi asurzitoare.

Şi la instrumentele asiatice putem observa aceleaşi caracteristici comune ca şi la cele preistorice şi antice. Ele sunt utilizate aparent numai în ritualuri de cult şi poate şi în războaie, o utilizare „muzicală" în sensul termenului vestic de „muzică" fiind şi aici exclusă. Deosebit de remarcabilă este prezența a mai multor mânere. La trompetele asiatice mânerul servea ca delimitare între piesele componente, deoarece mai multe părți distincte ale țevii se introduceau una într-alta, în manieră telescopică, compunând instrumentul. Mânere rudimentare pot fi observate şi la instrumentele vechilor germani; şi aceste instrumente sunt constituite din mai multe piese, dar care nu sunt însă introduse unele într-altele. Mânerul ne este cunoscut nouă, europenilor, abia de la trompeta naturală barocă încoace, unde avea însă un caracter pur ornamental. Probabil că mânerul a ajuns în occident undeva în timpul cruciadelor, prin intermediul sarazinilor.

BIBLIOGRAFIE

CSIBA, Gisela & Joszef – *Barocktrompeten, Barockhörner. Anleitung zum spiel auf historischen instrumenten*, Editura Merseburger, 1968

TARR, Edward – *Die Trompete*, Editura Schott, 1994

SACHS, Curt – *The History of Musical Instruments*, London, 1942

*** *Wikipedia, the free encyclopedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/

PRIVIRE GENERALĂ ASUPRA CREAȚIEI CORALE ROMÂNEȘTI PENTRU COPII

Profesor **Sârbu Anamaria – Georgiana**
Liceul Teoretic *Lucian Blaga* Constanța

ASPECTE GENERALE

Din vastul evantai de destinații ce constituie ținta demersurilor artistice creatoare, aceea adresată copiilor este poate cel mai greu de abordat, adultului nefiindu-i uşor a renaşte o lume de mult pierdută, a regăsi sâmburele de puritate şi adevăr ce subzistă în adâncurile ființei fiecăruia dintre noi.

Sunt scriitori care, judecând greşit puterea de înțelegere a copiilor, mimează candoarea cu dulcegării duioase, sau sunt prea didactici, greşesc doza de absurd, subapreciind instinctul copiilor de a sesiza falsul, de a nu avea încredere în cei ce se prefac.

Pe de altă parte, sunt scriitori care rămân la scheme sărace şi previzibile, oferindu-le copiilor o creație la al cărei sens nu ajung, pe care o învață mecanic, creându-le uneori o aversiune durabilă pentru poezie, neştiind că din acele versificări tocmai poezia lipsește.

De aceea este mult mai greu decât s-ar crede să scrii pentru copii, să găseşti tonul, temele, vocabularul potrivit. Nu este o întâmplare că marii poeți au scris şi cele mai frumoase poezii pentru copii, cum este, de pildă, Tudor Arghezi.

Adevărații creatori au scris versuri a căror muzicalitate, ingeniozitate şi ritm le fac să se întipărească în minte fără niciun efort, să fie recitate cu plăcere şi repetate mereu, aidoma unui şlagăr. Aceste versuri au miraculoasa putere de a ajunge la copilul din fiecare, la acea zonă de prospețime, de uimire bucuroasă, de încredere că fraternitatea, iubirea, prietenia, frumusețea, predomină în lume. De aceea, într-un demers componistic cu o asemenea destinație, o importanță covârşitoare o reprezintă alegerea textului, care trebuie să fie de foarte bună calitate. Adresându-se unei perioade de maximă receptivitate, de formare a opiniei şi de dezvoltare a simțului estetic, textele trebuie să asigure un model arhetipal ce va deveni suport în aprecierea corectă a valorilor, în construirea unei personalități armonioase.

Tematica extrem de diversă, ne integrează în lumea plină de mistere a naturii, florile, animalele, gâzele şi plantele, anotimpurile şi fenomenele naturii oferind pe rând prilej de încântare sau îngrijorare, teamă sau bucurie, tristețe sau extaz, devenind cadru de desfăşurare a unui noian de trăiri la care ne raportăm, de la care învățăm, dar la care nu putem rămâne indiferenți.

Alcătuirea muzicală urmăreşte dinamica sugerată de text, formând un tot unitar, în care elementele se determină şi se interdirecționează reciproc. Autorul găseşte resurse pentru exprimarea unei multitudini de idei şi sentimente, reliefând cu grație şi sensibilitate nuanțele trăirilor afective, găsind cadrul ideal pentru fabulă sau ghicitoare, subliniind nostalgia unui cântec de leagăn sau a unui colind, asigurând dinamica unui joc sau spațiul ideal de manifestare a clocotului pieții.

Sistemul modal, prin complexitatea sa, oferă posibilități nelimitate de exprimare, astfel încât tematica, oricât de variată, îşi găseşte cadrul optim de abordare.

Materialul modal utilizat cuprinde formaţiuni oligocordice prepentatonice şi pentatonice, hexatonii, heptatonii, moduri acustice şi moduri populare, precum şi moduri artificiale. Melodia conţine însă în plus ceea ce niciun mod nu poate da: expresie, varietatea desenului, diversitatea valorilor şi accentele, o structură proprie.

Foarte bine reprezentate sunt modurile populare, folclorul românesc fiind terenul de afirmare a unei mari varietăţi modale, datorită atât tradiţiilor istorice, cât şi fanteziei creatoare şi inovatoare, în permanentă acţiune a cântăreţului anonim. Întâlnim melodii ce se desfăşoară într-un cardu modal diatonic, melodii ce apelează la puterea de seducţie a modurilor cromatice sau la farmecul natural al modurilor acustice. În tehnicile de construcţie sunt întâlnite frecvent structuri antifonice, care reprezintă avantajul reluării materialului sonor, repetarea alternativă a acestuia înlesnind reţinerea şi perfecţionând executarea.

Tehnica imitaţiei este amplu valorificată; imitaţia strictă, cât şi imitaţia la diferite intervale; prin acest procedeu este înlesnită însuşirea materialului sonor, imitaţia fiind de altfel o componentă esenţială a vieţii psiho-afective a copilului.

O tehnică des utilizată este cea a canonului, interpretat cu plăcere de copii. Deseori pentru variaţie şi pentru efectul modificării timbrale, este folosită inversarea de planuri. O tehnică de mare efect este cea a ecoului, în care un grup coral intonează tema, iar alt grup repetă identic ultima parte a acesteia, evocând depărtarea. Printre procedeele care îmbogăţesc conţinutul expresiv al cântecelor se numără ostinato-ul şi pedala.

Mulţi compozitori valoroşi şi-au îndreptat atenţia către această lume minunată a copilăriei, realizând adevărate bijuterii muzicale. Dintre aceştia amintim pe D. G. Kiriac, Timotei Popovici, Alexandru Paşcanu, Myriam Marbé, Dan Voiculescu, Dan Buciu.

Din vasta creaţie corală adresată copiilor aş dori să mă opresc asupra unei lucrări aparţinând compozitoarei Myriam Marbé, *O poveste*, creionând o mică analiză muzicală a acesteia. Îmi propun să realilzez acest lucru în dorinţa de a acţiona ca un impuls în stimularea profesorilor de a aborda un repertoriu coral mai puţin valorificat şi totuşi atât de generos şi complex în informaţie muzicală de calitate.

O POVESTE – MYRIAM MARBÉ

Pentru Myriam Marbé, muzica corală constituie poate latura cea mai izbutită a activităţii creatoare. În ceea ce priveşte creaţia corală pentru copii, compozitoarea a dat naştere unui ciclu de madrigale deosebite, cu o tematică multiplă, cu o varietate ritmică deosebită, precum şi cu un melos cantabil.

Lucrarea *O poveste* face parte din culegerea de coruri pentru copii *Suntem a ţării primăvară*, 1963. Versurile îi aparţin poetului Paul Aristide. Poezia cuprinde 21 de versuri ce se pot grupa în cinci strofe:

„Spune unde se ascunde
Soarele când se culcă în unde?
Iată! Să prindă soarele
Iată! Luna cum fuge cu stelele,
Dar greu e ziua-n amiaza mare.

Stele nu a mai găsit
Căci pe valuri legănate
S-au lăsat de somn furate
Şi s-au stins, au adormit.

Iată! Povestea s-a sfârşit…

Stelele sunt sori, planete
Printre ele, cu rachete
Vom zbura, hai la plimbare
Acolo sus, spre Carul Mare,

Stelele sclipesc într-una
Uite, depăşim şi luna…
Şi racheta s-a tot dus!
Tot mai sus, mai sus, mai sus!”

Acum spre şcoală am pornit
Căci vrem toți să învățăm, să navigăm,
Către zare, înspre soare.

Versurile au 7, 8, 9, 10 sau 11 silabe.

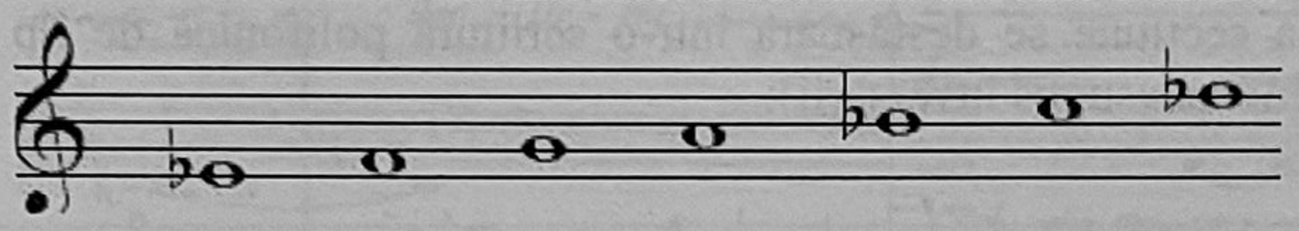
Rima strofelor este pereche (1 – 2; 3 – 4), exceptând strofa a doua care are rimă îmbrățișată (1 – 4; 2 – 3).

Structuri formative sonore

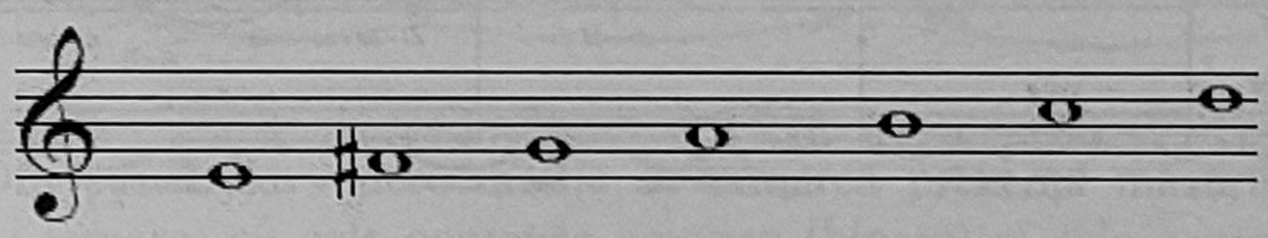
Lucrarea este compusă pentru un grup coral pe trei voci şi solo.

Sintaxa oscilează între scriitura polifonică, monodia acompaniată şi eterofonoie. Caracterul lucrării este unul liric, cu o scriitură aerată, de o largă respirație.

Forma piesei este strofică (două strofe) + Codă. Strofa I se întinde pe parcursul a 30 de măsuri, cea de-a doua strofă pe parcursul a 33 de măsuri, iar Coda cuprinde 6 măsuri. În cadrul fiecărei strofe se disting trei secțiuni, primele două fiind asemănătoare din punct de vedere al scriiturii, dar diferite ca şi structură modală, iar cea de-a treia secțiune sintetizează cele două structuri modale, construcția sa melodică bazându-se pe elemente din cele două structuri modale. Structurile modale utilizate sunt următoarele:



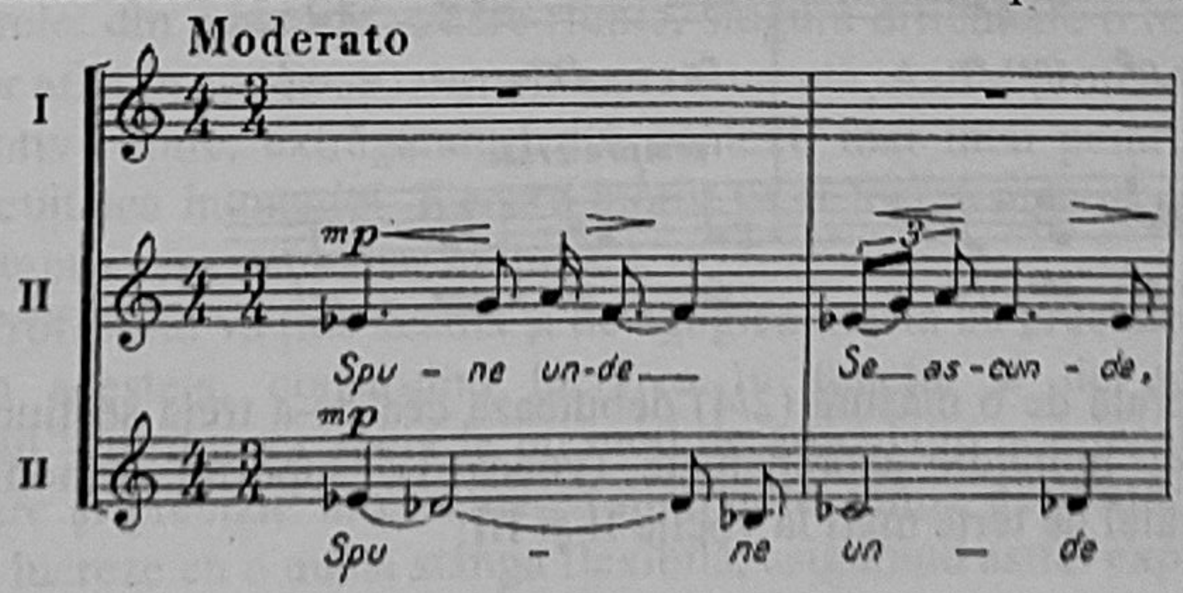
acustic pe mi bemol cu treapta a VI-a mobilă



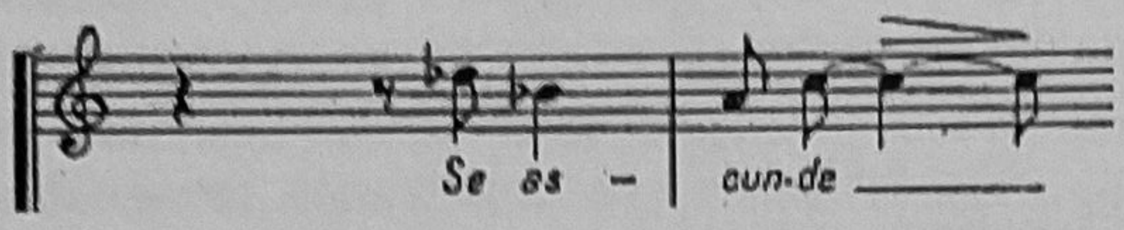
eolian pe mi cu treptele III, IV şi VI mobile

Jocul major-minor al terței, caracteristice zonei modale, îşi face apariția în această lucrare, în construcția melodică a modului eolian pe mi.

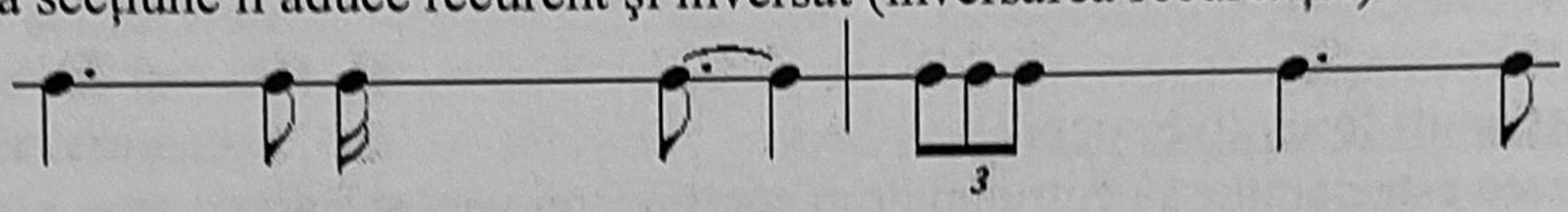
Lucrarea debutează cu un moment eterofonic, ce se desfăşoară la vocile II şi III pe parcursul primelor cinci măsuri, „nodul" eterofonic fiind reprezentat de sunetul *mi bemol*. Ambele voci evoluează în cadrul a două structuri oligocordice, fiecare a câte patru sunete, reprezentând cele două tetracorduri ale modului acustic pe mi bemol:



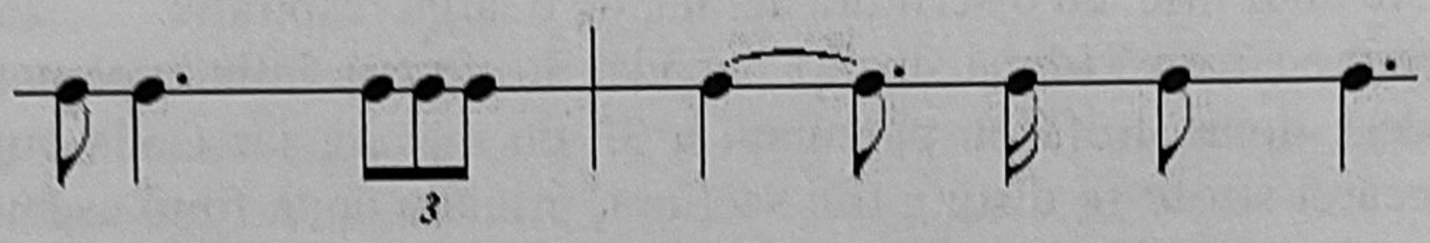
Vocea I propune două inserții melodice diferite din punct de vedere ritmic față de vocile II şi III pe următoarea structură oligocordică:



Există un model ritmic generator ce în prima secțiune este supus repetiției, iar cea de-a doua secțiune îl aduce recurent și inversat (inversarea recurenței):

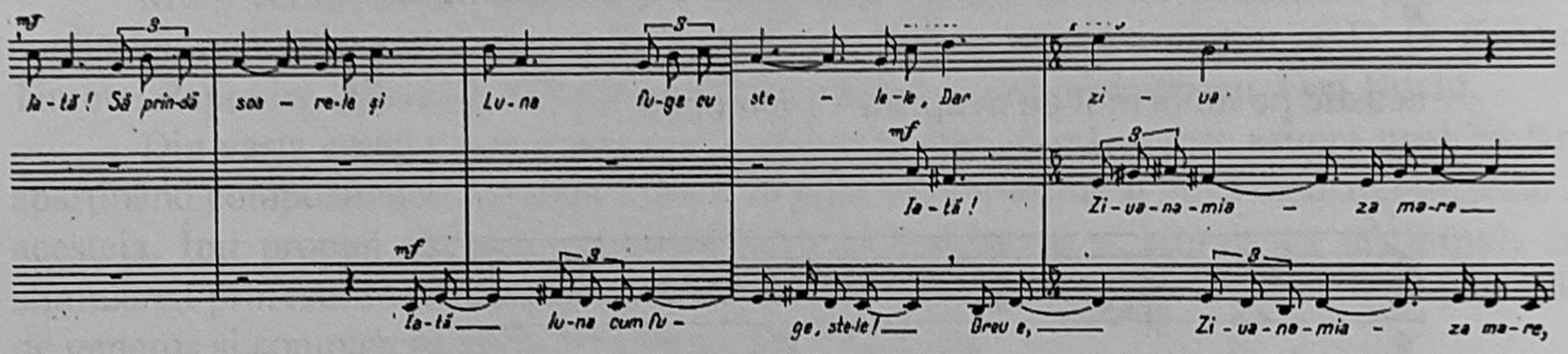


motiv ritmic generator

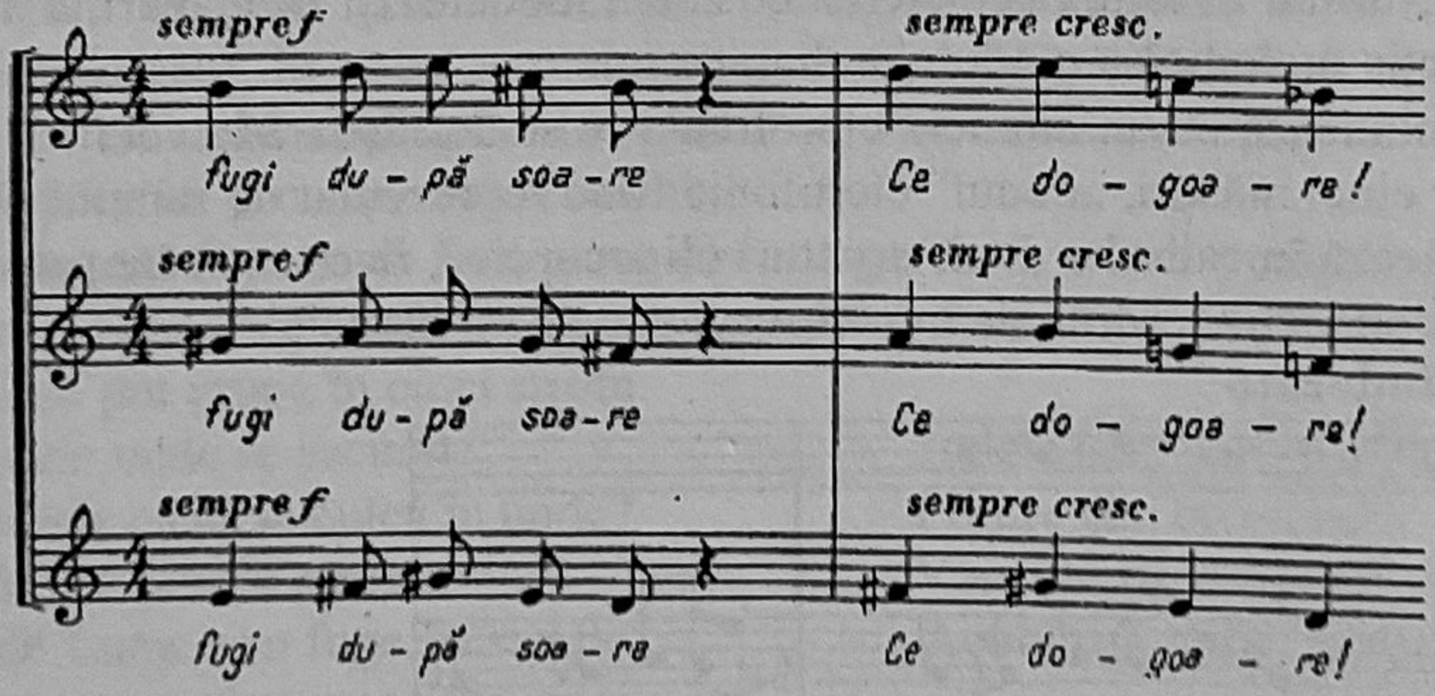


recurența

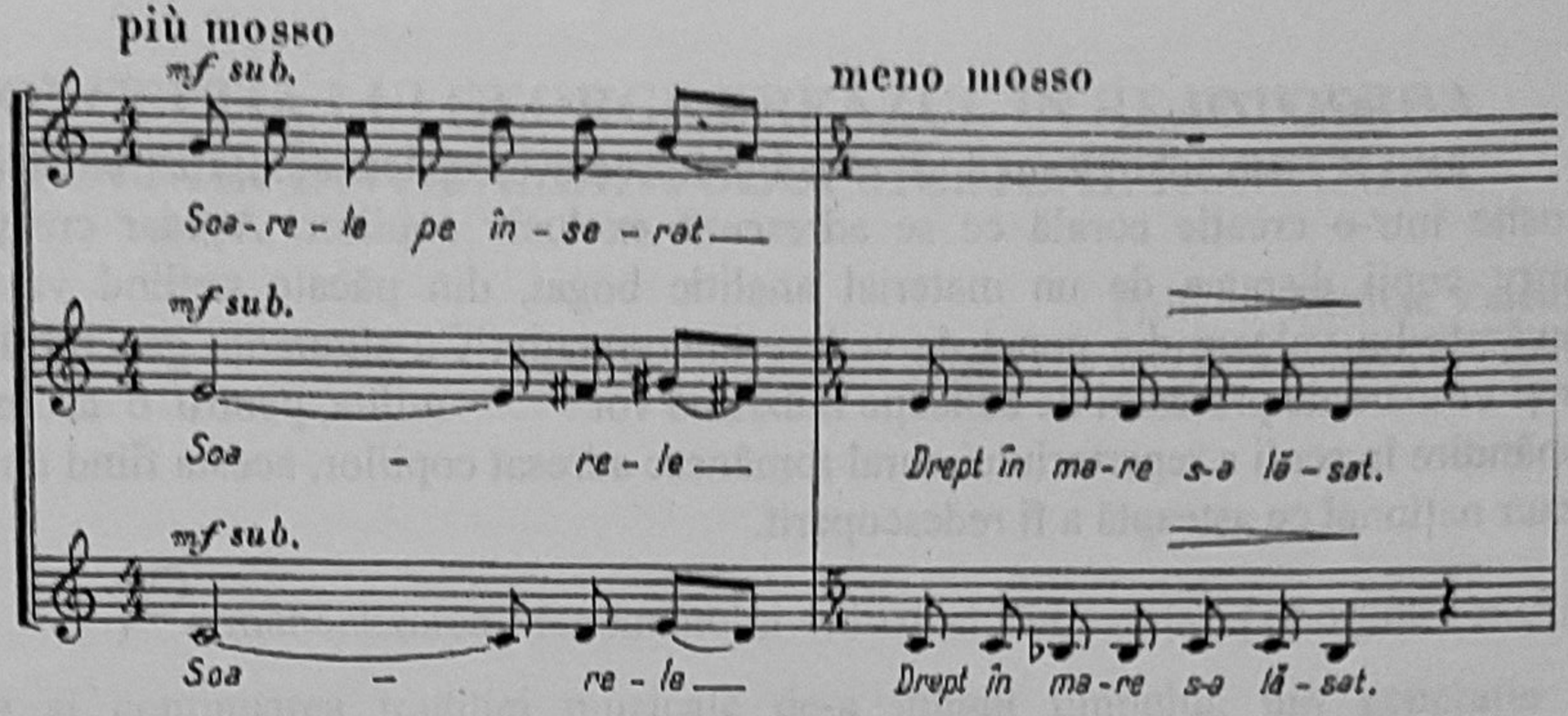
Cea de-a doua secțiune se desfășoară într-o scriitură polifonică de tip *fugatto*, (motivul ritmic recurent este supus inversării):



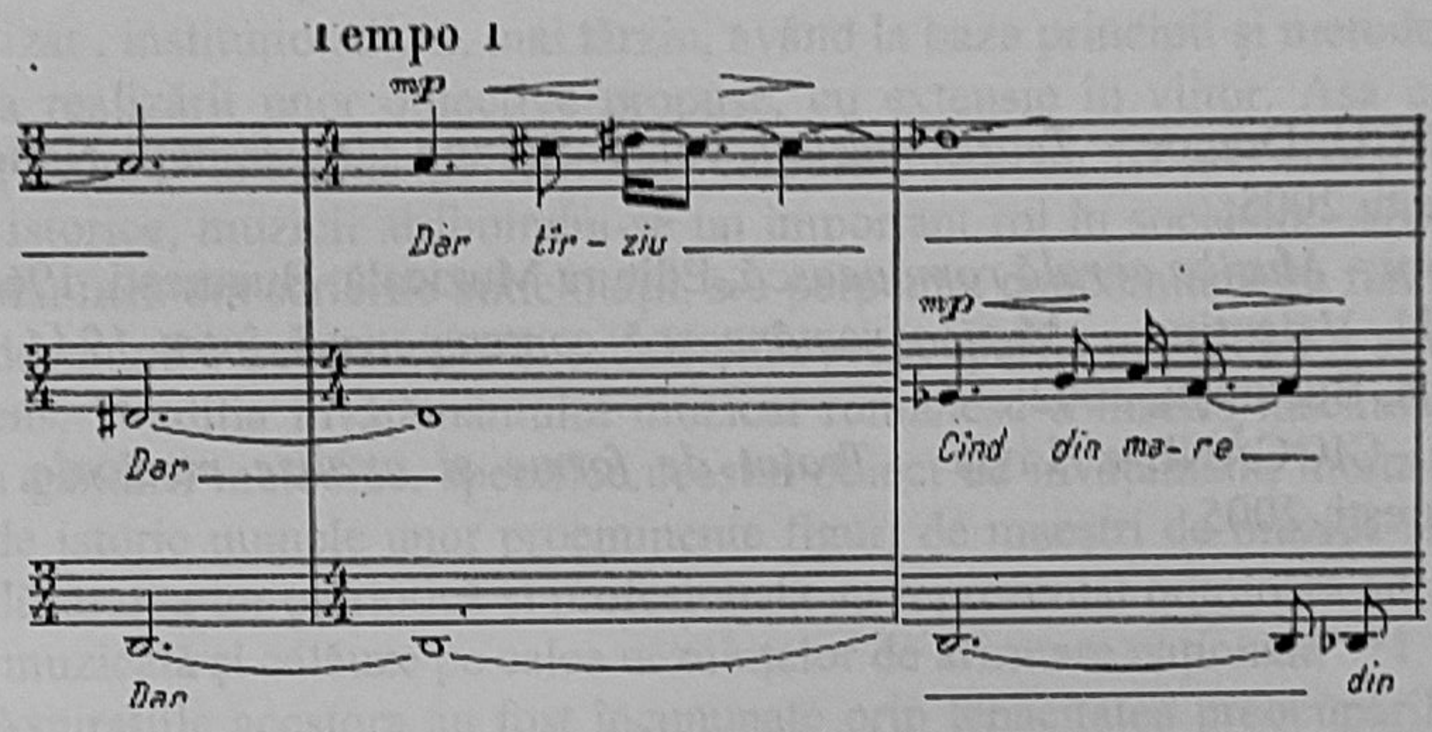
secțiunea încheindu-se într-o scriitură armonică izoritmică:



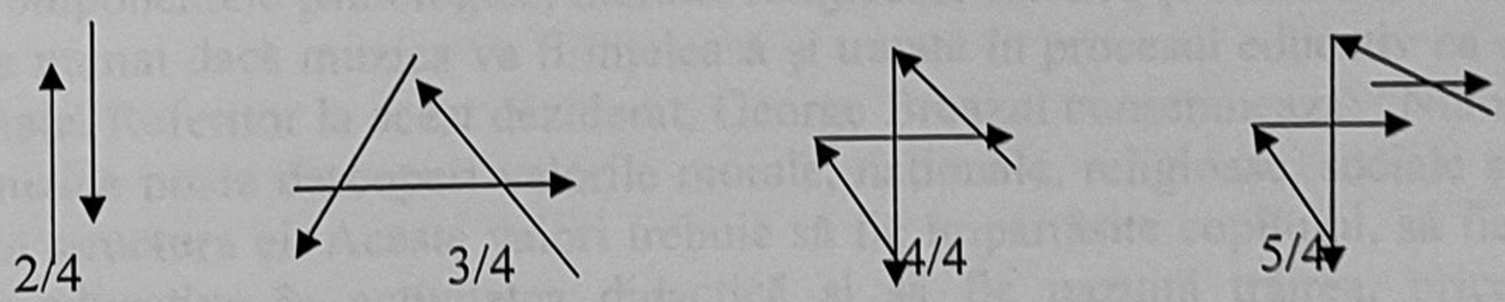
După o pauză generală de o măsură (2/4) debutează cea de-a treia secțiune într-o scriitură omofonă, a unei monodii acompaniate (vocea I), suportul armonic fiind reprezentat de un mers paralel de terțe mari la vocile II și III:



Trecerea de la o strofă la alta, precum şi apariţia Codei se realizează prin enarmonie:



Din punct de vedere metric se remarcă prezenţa măsurilor alternative simple (binare şi ternare) cu cele compuse omogen (binare) şi cele compuse eterogen (mixte): 2/4, 3/4 , 4/4, 5/4. Astfel profesorul va folosi figurile de tact corespunzătoare acestor măsuri:



Profesorul ce va lucra această piesă la ansamblul coral va ţine cont de următoarele: din punct de vedere ritmic, singura dificultate o reprezintă acel motiv ritmic generator aflat în starea sa normală sau recurentă. Astfel profesorul va lucra cu corul acest motiv ritmic, extrăgându-l din context, mai întâi pentru stabilirea ritmului, apoi pentru acuitatea intonaţiei. Fiecare motiv va fi lucrat separat pentru stabilirea intonaţiei, apoi suprapuse aşa cum apar în lucrare.

Profesorul va ţine seama şi de agogica notată cu precizie în partitură, precum şi de dinamica acesteia, construind lucrarea în funcţie şi de aceste două caracteristici. Profesorul – dirijor va apela la un mod de articulaţie non-legato, pentru o cât mai bună ritmicizare şi precizie în efectuarea motivului ritmic generator de către cor, fără însă a omite să lucreze cu o mână stângă flexibilă, asigurând astfel expresivitatea întregii lucrări.

CONCLUZII

Prin această analiză am dorit să subliniez câteva aspecte compoziționale complexe folosite într-o creație corală ce se adresează exclusiv copiilor. Aşadar creația corală pentru copii dispune de un material analitic bogat, din păcate nefiind valorifcat la adevărata lui valoare din punct de vedere interpretativ. Cu siguranță generațiile actuale dar şi viitoare de profesori de educație muzicală vor milita pentru o cât mai largă răspândire în şcoli a repertoriului coral românesc adresat copiilor, acesta fiind un adevărat tezaur național ce aşteaptă a fi redescoperit.

BIBLIOGRAFIE

ALEXANDRESCU, Dragoş – *Teoria muzicii*, vol. I, Editura Universității Naționale de Muzică, Bucureşti, 2005;

POPOVICI, Doru – *Muzica corală românească*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966;

SANDU-DEDIU, Valentina – *Muzica românească contemporană între 1944 – 2000*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2002;

TEODORESCU–CIOCĂNEA, Livia - *Tratat de forme şi analize muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2005.

CONCEPȚIA LUI GEORGE BREAZUL ÎN REALIZAREA REFORMEI ÎNVĂTĂMÂNTULUI MUZICAL ROMANESC

Profesor **Sâsâiac Valentin**
Şcoala *Garabet Ibrăileanu* Tg. Frumos

Permanentizarea fenomenului muzical în viața poporului nostru, păstrarea şi continuarea tradiției muzicale de-a lungul timpului, din generație în generație, este rodul muncii unui proces educativ care, conştientizat sau nu, a existat , desfăşurându-se fie sporadic, întâmplător, individual, cu un scop imediat, apropiat, fie sistematizat , instituționalizat, mai târziu, având la bază principii şi metode didactice puse în slujba realizării unor obiective propuse, cu extensie în viitor. Aşa cum s-a amintit anterior, cultura muzicală pe teritoriul carpato-dunărean îşi are obârşia în îndepărtate timpuri istorice, muzicii atribuindui-se un important rol în societate. Acest rol educativ, consemnat încă din scrierile antichității, s-a perpetuat concomitant cu fenomenul muzical însuşi, devenind o permanență în şcoală şi în preocuparile pedagogilor şi metodiştilor. În acest sens, "tradiția învățământului muzical românesc a înscris însemnate momente în evoluția gândirii metodice, specifice acestui obiect de învățământ, încrustând pe rabojul filelor de istorie numele unor proeminente figuri de maeştri de muzică şi profesori care prin înflăcărarea lor patriotică şi profesională au reprezentat odinioară adevărate făclii de cultură muzicală şi călăuze pe calea năzuințelor de afirmare națională" *1

Aspirațiile acestora au fost încununate prin tenacitatea preocupărilor eminentului profesor şi pedagog George Breazul. Stăpânind temeinice cunoştințe pedagogice şi didactice, însuşite şi printr-o activitate desfăşurată efectiv la catedră, George Breazul sesizează şi demonstrează în studiile sale deosebitul rol ce îl are muzica în educația şcolară. Componentele psihologice, morale, religioase, estetice şi sociale ale educației se vor realiza numai dacă muzica va fi înțeleasă şi tratată în procesul educativ ca artă şi nu ca dexteritate. Referitor la acest deziderat, George Breazul consemnează: "Numai privită ca artă, muzica poate descoperi valorile morale, naționale, religioase, sociale şi estetice cuprinse în structura ei. Aceste valori trebuie să fie împărtăşite copilului, să fie aplicate ca bunuri educative în activitatea didactică şi să fie nazuită trăirea, priceperea şi asimilarea lor de către copil şi adolescent." *2

Plecând de la o profundă cunoaştere a fenomenului muzical românesc, George Breazul evidențiază în studiile sale valențele artistice şi educative ale acestuia. Expresie fidelă a psihologiei româneşti, cântecul popular este , în concepția pedagogului, materialul didactic cel mai potrivit, cel mai la îndemană şi cel mai apropiat de ființa copilului român. Prin urmare, cântecul popular este mijlocul cel mai sigur de realizare a obiectivelor educaționale în şcoala românească. Prin familiarizarea încă din leagăn cu acest cântec, pentru copilul român nu va constitui o dificultate înțelegerea expresiei şi semnificațiilor morale, naționale, religioase şi estetice exprimate prin limbajul sonor al cântecului popular ce trebuie să îl învete. Drept consecință, receptarea, întelegerea şi reproducerea acestui limbaj nu va constitui o problemă dificilă iar atunci când expresiei şi semnificației limbajului muzical se adaugă şi expresia şi semnificația graiului românesc, rezultatul nu poate fi decât cel propus şi urmărit. Subliniind acest aspect, George Breazul afirma: "... prin cântece bine alese va fi urmărită cultivarea sentimentului național, solidaritatea socială, abnegația şi jertfa pentru binele obştesc,

trăirea faptelor de eroism ale strămbunilor, legătura cu atmosfera sufletească şi cu natura locului natal, cu îndeletnicirile şi tradiţiile regiunii."*3

Analizând ideea expusă, ajungem la concluzia că nimic nu i-a scăpat pedagogului. Obiectivele educaţionale ce stau în faţa şcolii româneşti revin şi muzicii ca disciplină de studiu. În cele ce urmează, vom încerca prin exemple extrase din manualele sale şcolare să aducem un argument în plus în susţinerea celor consemnate. Componentele educaţionale le vom denumi prin termenii folosiţi de pedagog aşa cum îi găsim în citatul menţionat anterior. Astfel:

- *sentimentul naţional se cultivă prin cântecele: Sunt român, Ţara mea, Hora mare, Limba românească, Drag mi-e jocul românesc, Românaşul, Limba noastră*
- *solidaritatea socială se cultivă prin cântecele: Sunt român, Ţara mea, Pui de şoimi, Răsună codrul*
- *abnegaţia şi jertfa pentru binele obştesc se cultivă prin cântecele: De-a soldţii, Sunt român, Ţara mea, Trandafir frumos, Mama lui Ştefan cel Mare, Marşul lui Iancu*
- *trăirea faptelor de eroism ale strămbunilor se cultivă prin cântecele: Mama lui Ştefan cel Mare, Marşul lui Iancu*
- *legătura cu atmosfera sufletească şi cu natura se cultivă prin cântecele: Lună nouă, Treci ploaie, Melc, melc, Răţişoara mea, Căţeluşul, Iepuraşul, Raţa, Mâţa, Cloşca, Iepuraşii, Puii de cioară, La pădure, Vine primăvara, Porumbiţa, Mamei, Graiul animalelor, Florile, Soarele , Fluturele, Cucul şi corbul, Barza, Primăvara, Cucule, pasăre sură, Plopul, Cântec de leagăn, Miorţa, Doina, Hora, Sub poale de codru verde, Sărbătoare, Pe cel deal îndelungat, Codrule, codruţule.*
- *Îndeletniciri (educaţia prin şi pentru muncă) se cultivă prin cântecele: La moară, La padure, Piticii de la munte, La plug, Fierarul, La mure, Dogarul, Cucul şi plugul, Tulesc oile la vale, Moara.*
- *tradiţii (dragostea faţă de obiceiuri şi credinta strămoşească) se cultivă prin cântecele: Sorcova, Colinda, Sfinte Dumnezeule, Cruce în cer Râurel de ploaie, Cruce bună.*

După cum se observă, ponderea o deţin cântecele ce exprimă legătura cu atmosfera sufletească şi cu natura. Având în vedere că exemplele citate sunt extrase din manualele pentru clasele I-IV din învăţământul primar, faptul este cât se poate de firesc în concordanţă fiind cu particularităţile de vârstă ale copiilor. Şi tot legat de particularităţile de vârstă este faptul că multe cântece din aceste manuale sunt însoţite atunci când sunt cântate de diferite mişcări şi chiar de joc sau dans precum: *Hop hop, Copilaşi, Ala bala, Lună nouă, Numărătoarea, La pădure, Hora mare, Drag mi-e jocul românesc, etc.*, prin ele George Breazul urmărind realizarea acelei unităţi organice, cum îi spune el, între melodie, grai şi mişcare. Punând accent deosebit pe latura patriotică şi religioasă a educaţiei, George Breazul mai propune : "Începand cu clasa a III-a primară, toţi şcolarii vor învăţa şi vor şti să cânte în afară de cântece prevăzute pentru fiecare clasă, următoarele: *Imnul regal, Pe-al nostru steag, Tricolorul, Hora unirii, Deşteaptă-te române, Ca un glob de aur şi Bravi copii ai României* precum şi o rugăciune la intrarea în clasă – *Doamne al puterilor*, o rugăciune la ieşirea din clasă – *Cu noi este Dumnezeu, Troparul hramului bisericii de care ţine şcoala, Mântuieşte Doamne poporul Tău, Christos a înviat, Naşterea Ta Hristoase şi Prohodul (melodiile bisericesti strămoşeşti)*" *4

Exceptând cântecele religioase, din care unele se regăsesc şi în manualele actuale, celelate legate de sentimentul patriotic au constituit o permanenţă în repertoriul şcolar. Veridicitatea concepţiei didactice a marelui pedagog a verificat-o timpul. Astăzi, după mai bine de 70 de ani de la elaborarea ei, principiile, metodele şi o bună parte din cântecele sale se află la baza învăţământului muzical românesc.

Atitudini critice față de metoda și repertoriul apusean din învățământul românesc

Încă din primii ani ai carierei sale didactice (1920) profesorul George Breazul va adopta o atitudine critică față de învățământul muzical din școală prin articolele: *Observațiuni relative cu privire la învțământul muzical în școala secundară; Învățământul artistico-educativ în școala secundară, Din nevoile învățământului muzical în școala secundară. Concursul coral inter-școlar.* În aceste articole se remarcă "...claritatea , adâncimea scurtării fenomenelor complexe ale culturii muzicale în societatea noastră și aspectul ei educativ, caracteristici ce vor rămâne constante ale activității publicistice până la sfârșitul vieții" *5

Pentru a atrage atenția autorităților asupra anacronismului ce persista de atâta timp în învățământul muzical, George Breazul va continua să desfășoare o intensă campanie de articole în publicațiile timpului (*Cuvântul, Acțiunea, Muzica, Gândirea, România literară*) încercând să convingă pe această cale și marea masă a maeștrilor de muzică de necesitatea schimbării cât mai grabnice a sistemului existent. Dar cea mai importantă întreprindere a sa în acest sens va fi lucrarea *Un capitol de educație muzicalală.* Tratând această lucrare într-un studiu al său, în legatură cu atitudinea profesorului George Breazul față de didactica muzicală din școala romanească, muzicologul Petre Brâncuși scria: "Obiectul de învățământ devenit muzica vocală era după expresia lui, fără cârmă, plutea în nesiguranță, își dizolva rostul prin zădărnicia aparențelor de activitate. Valorile artistice pe care le încorporează arta muzicii nu puteau pătrunde în viața copilului din școală sau adolescentului sub forma tiranică a teoriei și solfegiului, a teoriei și tehnicii muzicale (așadar), de 100 de ani de când a fost introdusă în școală, astfel a înțeles și astfel a fost predat învățământul muzical. Prin urmare, tradiția practicii muzicii în școală dar și principiile didactice adoptate , consacrate oficial și puse în aplicare în învățământul nostru, pierdeau din vedere însăși natura artistică a muzicii și limitau obiectul predarii ei la latura tehnică și teoretică, desigur în măsura în care aceste noțiuni de tehnică și teorie corespundeau , în condițiile de atunci, sensului lor adevărat. Redusă la hibride exerciții de citire a notelor, muzica în școală a devenit dexteritate iar dascălul, profesorul, era numit maestru." *6

În capitolul *Educție și instrucție* din vasta lucrare *Patrium carmen* George Breazul face o analiză amănunțită a didacticii apusene practicată în școala românească, arătând cu exemplificări demonstrative că instrucția practică se realiza pe *stereotipele solfegii* ce erau *searbede exerciții de citire și intonație muzicală* sau referindu-se la învățământul primar, arată că la acest nivel, educația muzicală se realiza printr-un repertoriu de cântece din *Colecțiuni de cântece frobeliene* a lui Frederich Seidee apărută în 1887 la Viena și *Cântări pentru uzul școalelor primare* de Julius Wiest . Aceste colcecțiuni erau alcătuite din melodii în majoritate germane, cu adaptări de texte românești ca de exemplu: *Albinița = Das Bienchen; Vulpe, tu mi-ai furat gâsca = Fuchs, du host die Gaus gestohlen, De la Dunăre la Sena=Wzolbie lezy (Dans polonez), O, brad frumos=Des tannenbaum etc.* Facem o paranteză să consemnăm că astăzi, după aproape un secol și jumătate de la introducerea acestor cântece în repertoriul școlar (ce nu întâmplător le-am ales ca exemple) ele se mai regăsesc încă în manualele actuale și evident, în repertoriul elevilor. Astfel: *Albinița*- astazi *Albința mea* cu mențiunea la autor *dupa Delcasso* (în manualul de clasa a III-a) , *O, brad frumos* - astăzi cu același titlu, cu mențiunea la autor *melodie germană* (manual de clasa a IV-a), *Vulpe, tu mi-ai furat gâsca*-astăzi *Vulpea și gâsca* fără mențiune la autor (manual de clasa a IV-a), *De la Dunare la Sena – astăzi Bardul din Mircesti* cu mențiunea la autor Pietro Mezzetti (manual clasa a V-a) etc. Apartenența străină a acestor cântece a fost

demonstrată de George Breazul în lucrarea *Patrium Carmen*, capitolul *Educţie şi instrucţie*. De altfel, o analiză structurală a formei acestor cântece va evidenţia încadrarea acestora în tiparele simetrice clasice specifice muzicii occidentale, alternanţa funcţională T-D-T ducând fără echivoc la afirmarea sistemului tonal în care sunt concepute exemplele la care ne-am referit. Când noua orientare didactică impusă prin demersurile la care ne-am referit în capitolele anterioare, dar mai ales şi prin demersurile ilustrului pedagog începea să se materializeze prin actele normative, acesta consemna: "Abia acum ni se învederează greşelile ce am săvârşit, păşind vreme îndelungată, pe drumuri care nu sunt ale noastre, încercând să creem bunuri care nu germinează şi nici nu se pot altoi în firea noastră. Smulşi din făgaşul dezvoltării fireşti şi aceasta chiar din activitatea sistematică a învăţământului public organizat şi întreţinut de stat, am ignorat, cu voie, fără voie, în acţiunea de educaţie, cele dintâi porunci de aflat şi luat în seamă într-o asemenea acţiune: cele care derivă din structura noastră sufletească, din freamătul de gânduri şi simţiri, de tradiţii şi năzuinţe, ce se pot desluşi în manifestările de viaţă şi de cultură ale poporului (...) şi astfel de la cântecul micilor şcolari ai grădiniţelor de copii şi ai învăţământului muzical primar, până la organizaţiile muzicale, apoi în armată şi în biserică, în aşezămintele speciale de învăţământ muzical, pretutindeni a fost ignorat ethosul caracteristic al melosului românesc (...) De aceea, astăzi când începem să ne trezim din naivele iluzii şi din ridicolele ambiţii de a face ca Europa sau a ne întrece cu Europa, cuminţindu-ne, dezmeticindu-ne din aceste vânturate visuri de europenism, să ne întoarcem pocăiţi la vatra nevoilor muzicii româneşti."*7

Din primii ani ai carierei sale, profesorul George Breazul desfăşoară şi o intensă activitate în domeniul criticii muzicale. Nu în puţine articole ale sale, el dezvăluie şi o altă realitate, cea din sălile de concert. Condeiul său era neiertător nu numai faţă de cei incapabili de a recepta opera de artă, dar şi faţă de cei care trebuiau să o creeze sau să o re-creeze. Referitor la prima categorie, cea a publicului, la care lipsa de pregătire necesară înţelegerii actului artistic era de multe ori evidentă, profesorul nu s-a limitat doar la o atitudine critică exprimată prin articolele sale. "Cu concursul unor instituţii muzicale, societăţii (compozitorilor români) şi a unor interpreţi de prestigiu, iniţiază audiţii muzicale şi concerte-lecţii pentru elevi, tineret şi pentru alte categorii de iubitori ai muzicii din capitală" *8

Astfel menţionăm inaugurarea în 1928 a audiţiilor publice organizate de *Cercul analelor Române* ce vor fi precedate în nenumărate rânduri de prelegerile profesorului. În 1931-1932 aceeaşi instutuţie va organiza un amplu ciclu de prelegeri despre marile perioade ale istoriei muzicii unde alături de George Breazul va participa si C-tin C. Nottara, Dimitrie Cuclin, Sabin Dragoi. În 1928-1930, C-tin Kiriţescu , inspector de muzică în Minister, iniţiază un ciclu de audiţii radiofonice (emisiuni muzical-educative) în care al doilea ciclu 7 audiţii va fi susţinut de George Breazul. Deşi participarea la astfel de activităţi era, am putea spune, o permanenţă pentru profesori, el le considera insuficiente. În concepţia sa, educaţia muzicală din şcoală va fi aceea ce va avea un rol deosebit şi în înţelegerea marilor valori ale muzicii universale. Deci, o nouă orientare în didactica muzicală se cerea şi din acest motiv. Schimbări conceptuale şi organizatorice a Legii Spiru Haret din 1898, modificată în 1913, se cereau din 1921 prin memoriul adresat Ministerului Istrucţiunii Publice de *Runiunea artistico-educativă din România.* Cele expuse în memoriu, în esenţă reclamau de fapt înfăptuirea unei reforme în învăţământul artistic educativ. Astfel se menţiona :

"1. Ca articolul 3 din Legea învăţământului secundar să fie modificat în sensul că să se prevadă (...) muzica vocală să fie înlocuită cu muzica spre a da copilului cultura estetică muzicală pentru patrunderea operei naţionale;

2. Ca articolul 23 sa fie modificat în aşa fel ca educaţia fizică, plastică, muzică şi lucrul manual să formeze grupă artistico-educativă (...) să se înlăture aliniatul ultim care prevede deosebirea de denumire a titlurilor diferitelor specialităţi, excluzându-se astfel titlul de maestru;

3. Să se creeze secţii pedagogice pe lângă conservatoarele de muzică şi şcolile de arte frumoase (...) în aceste şcoli se vor preda absolvenţilor de liceu cunoştinţele tehnice de specialitate în scopul de a pregăti profesori precum şi psihologia şi pedagogia, însotite de practica pedagogică necesară.

4. Programele analitice ale învăţământului artistico-educativ să fie neaparat revizuite, amplificate şi completate atât în ce priveşte materialul de predare cât şi metodele de predare.

5. În fine, vă rugam să binevoiţi a aviza la măsurile de echitate , pentru a da posibilitatea tuturor maeştrilor sa fie asimilaţi cu colegii lor, profesorii de alte specialităţi" *9

În acelaşi spirit, în articolul program din *Buletinul Reuniunii artistico-educative din România*, apărut în septembrie 1921, George Breazul consemna "reprezentanţii acestui învăţământ, profesorii de muzică (...) sufăr neajunsuri morale şi materiale în îndeplinirea misiunii lor educative. Învăţământ şi profesori, părăsiţi în desconsiderarea pe care, fără justificare, împrejurările le-au atribuit-o, se pierd în străduinţi zadarnice, irosindu-şi capacitatea instructivă şi educativă sub ponosul *dexterităţii şi maeştri* , ce pare a stigmatiza orice pornire de înviorare în această ramură de învăţământ. Din aceste pricini, rareori s-au putut dobândi rezultate apreciabile de pe urma predării materiilor de studii artistico-educative şi astfel, rareori am putut să lucrăm în adevăratul spirit educativ al disciplinelor noastre de învăţământ ... " *10

Propuneri pentru înnoirea învăţământului muzical

Paralel cu demersurile de aşezare a muzicii şi slujitorilor ei în drepturi egale şi nediscriminatorii în raport cu celelalte discipline de învăţământ, George Breazul va desfăşura o susţinută activitate în vederea înfăptuirii reformei în învăţământul muzical. Astfel, în conferinţa *Arta muzicală în cultura românească* ţinută în ciclul *Politica culturii* organizat de Institutul social român, George Breazul prezintă urmatoarele propuneri de măsuri:

1. Reforma radicală a învăţământului muzical din şcolile primare şi secundare, profesionale şi industriale
2. Naţionalizarea conservatoarelor de muzică, crearea de clase speciale sau transformarea actualelor clase de teorie şi solfegii de pe lângă conservatoarele de muzică în clase de cultură generală muzicală care alături de învăţământul particular muzical să ne formeze amatorii, diletantismul muzical român.
3. Înfiinţarea de societăţi corale bărbăteşti şi mixte comunale.
4. Organizarea de şezători muzicale în care poporul să-şi poată exprima şi să se poată distinge înclinaţiilor sale muzicale.
5. Orchestre comunale sau judeţene .
6. Reînvierea cântecului muncii în şcoli şi în popor.
7. Cultivarea cântecelor regionale.
8. Introducerea muzicii instrumentale în învăţământul public aşa cum e în liceele militare.
9. Reorganizarea actualelor şcoli de cântăreţi în seminarii sau gimnazii muzicale.

10. Predarea de studii muzicologice în universităţi pentru pregătirea cercetătorilor , profesorilor şi criticilor.
11. Coruri universitare (Colegium musicum) şi înjghebări instrumentale universitare.
12. Corurile bisericeşti , nuclee de societăţi corale.
13. Muzici militare organizate în aşa chip ca ostaşul să regăsească idealizată atmosfera spirituală din care a pornit.
14. Cărţi de cântece pentru popor, biserică, şcoală şi armată.
15. Institut de cercetări muzicologice.
16. Muzeu de instrumente şi jucării muzicale româneşti.
17. Gimnastică ritmică pe baza datelor coregrafice populare româneşti.
18. Protejarea conservatoarelor comunale.
19. Determinarea compozitorilor de a nu scrie numai pentru un auditor abstract ci pentru un public român, pentru şcoală, armată şi biserică.
20. Reorganizarea corurilor şcolare, în legatură cu societăţile corale şi cu familiile elevilor.
21. Asigurarea educării şi pregătirii muzicale chiar din timpul şi vârsta şcolarităţii a elementelor cu dispoziţii muzicale excepţionale
22. Ansambluri corale şi orchestrale la festivităţi, acele extaze mistice sub înrâurirea muzicii, preludiu al fraternităţii, solidarităţii şi unităţii naţionale.
23. Biblioteci musicale *11

O mare parte din aceste propuneri se vor concretiza în prevederile Legii Angelescu din 1928 cu reglementări în 1929. Procesul de înfăptuire cu adevărat al reformei se pornise prin această nouă lege elaborate care privitor la învăţământul muzical prevedea :

1. Introducerea muzicii în învăţământ ca artă înlăturându-se vechea concepţie de dexterităţi.
2. Extinderea câmpului de activitate de la cel restrâns de muzică vocală la muzică.
3. Este cerută profesorului de muzică o deosebită şi serioasă pregatire artistică, stiintifică si pedagogică

.....

4. Valorificarea şi aplicarea muzicii create de geniul popular ca materie de învăţământ şi descoperirea, folosirea şi însuşirea puterilor educative cuprinse în cântecul şi jocul popular şi în muzica bisericească stramoşească. *12

Concretizarea ideilor reformei în acte normative

Noua concepţie didactică a marelui pedagog, sinteză predecesorilor şi contemporanilor săi ce au militat în acest spirit, se legiferase, însă propunerile lui, după cum s-a arătat, erau mult mai multe, vizând o sfera mult mai largă. Comparând-o cu celelalte discipline care în şcoală se învaţă de la noţiunile elementare până la cele mai complexe, el constată că muzica este condamnată să se rezume doar la abecedar, la noţiunile elementare. Propune în acest sens studiul tuturor domeniilor direct legate de fenomenul muzical ca: armonie, contrapunct şi fugă, instrumente, forme muzicale, istoria muzicii. În perioada mutaţiei vocii, propune studiul muzicii instrumentale iar din clasa a V-a (astăzi a IX-a), studiul muzicii de cameră. Chiar dacă erau logice, aceste propuneri nu se puteau realiza în acea perioadă aşa cum nu se pot realiza nici astăzi, din motive logice, în învăţământul de cultură generală.

Pentru masa doritorilor de a se iniția în domeniul muzicii dar şi pentru cei ce doresc să-şi aprofundeze cunoştințele în acest domeniu, George Breazul reia în articolele sale propunerea de a se înființa biblioteci muzicale.

Legat de procesul educației muzicale în şcoală, după elaborarea şi apariția legii din 1928 pedagogul se va preocupa de realizarea programelor analitice. Fără a intra în amănunte, vom enumera doar aceste acte normative prin care reforma preconizată de marele pedagog urma să se înfăptuiască având şi un suport legal.

- 1928 – Programa analitică pentru învățământul secundar
- 1936 – Programa analitică a muzicii în şcolile de copii mici
- 1937 – Programa analitică a învățământului supraprimar
- 1938 – Programa analitică a şcolilor normale de învățători

În aprilie 1936 a avut loc la Praga, Congresul internațional de educație muzicală. Modul cum s-a prezentat delegația română condusă de profesorul George Breazul a stârnit un viu interes în rândurile participanților. Prezentarea de manuale, programe, diagrame colorate ilustrând 16 tipuri de şcoli unde muzică figura ca obiect de învățământ, diagrame cu felurile de muzică predate în şcoală "un bogat material fotografic constând din jucării muzicale populare şi icoane din viața muzicală a copiilor şi a țăranului român, a format o latură foarte originală şi apreciată a standului românesc" *13

Expunerea teoretică *Educația muzicală în România* a fost insoțită de exemplificări muzicale susținute de un cor din 30 eleve de la Azilul Elena Doamna. Prezența romanească a făcut impresie deosebită participanților la congres. Putem spune că prin această reprezentare, profesorul şi pedagogul George Breazul făcuse şi o propunere didacticii muzicale europene.

Note:

*1 Ionescu, Alma, Cornea, Indrumator pt. predarea muzicii la cl.I-IV, Ed.did sip ed, Buc.,1978,p.5

*2 *3 *4 Breazul,George, Patrium Carmen, Scrisul romanesc, Craiova,1948,p.633,628,620

*5 Parocescu, Nicolae, George Breazul educator, Studii de muzicologie, Ed.muz.Buc.1969,p.158

*6 *7 *8 *9 *10 Breazul George,Un capitol de educatie muzicala, Cartea romaneasca, Buc.1937, p.33,151,152 aput Breazul George, Melos si ethos , Romania literara nr.40,19.11.1932; 163, 212, 213

*11 Breazul,George, Patrium Carmen, Scrisul romanesc, Craiova,1948,p.708,709

*12 Parocescu, Nicolae, George Breazul educator, Studii de muzicologie, Ed.muz.Buc.1969 vol. V, p.166,167

*13 Breazul,George, Muzica romaneasca la Praga, Cartea romaneasca, Buc.1936,p.8

BIBLIOGRAFIE

BREAZUL, George - *Pagini din istoria muzicii româneşti*,vol.I,II,III,IV,V,VI,VII,VIII, Editura Muzicală, Bucureşti,1966,1970,1972,1977,1979,2003.

BREAZUL, George - *Patrium Carmen*, Scrisul românesc, Craiova, 1941.

BREAZUL, George,SAXU Nicolae - *Carte de cântece pentru clasele româneşti* I,II,III,IV, din şcolile primare, Scrisul românesc, Craiova, 1937

BREAZUL, George - *Scrieri şi documente*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984

BRĂILOIU, Constantin - *Opere*,vol.III, Editura Muzicală, Bucureşti,1974

BRÎNCUŞI, Petre - *Istoria muzicii româneşti*, Editura Muzicală.a Uniunii compozitorilor din R.S.R.,Bucureşti, 1969

BRÎNCUŞI, Petre - *George Breazul şi istoria nescrisă a muzicii româneşti* Editura Muzicală, Bucureşti, 1976

PAROCESCU, Nicolae - *George Breazul educator,Studii de muzicologie*,vol.V, Editura Muzicală,a Uniunii compozitorilor din R.S.R.,Bucureşti, 1969

VASILE, Vasile - *Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi culturii româneşti*,Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1995

VALENȚELE EDUCATIV-FORMATIVE ALE ÎNVĂȚĂMÂNTULUI INSTRUMENTAL

Profesor **Elena Schimbinschi**
Liceul de Artă *I. Şt. Paulian,* Drobeta Turnu Severin

Din perspectiva paradigmei umaniste a educației credem că „poezia și artele, în general, sunt cheia <<orală>> a accesului ființei la judecată, prin urmare prezența lor în planurile de învățământ și selecțiile operate de educatori în câmpul culturii artistice reprezintă condiția accesului ființei la sine” [97].

Experiența educațională a dovedit că dintre arte muzica dezvoltă gândirea logică, memoria, atenția distributivă, afectivitatea, voința, imaginația, creativitatea, spiritul de ordine și disciplină, punctualitatea. Profesorul Jean Lupu [98] consideră că învățarea, de mic copil, a unui instrument muzical, favorizează dezvoltarea intelectului.

În timpul studiului micul instrumentist își exersează:

- Voința - prin sustragerea de la obişnuitul joc spontan, subordonând interesul unei. activități artistice formative;
- Atenția distributivă - prin simultaneitatea analizatorilor implicați în decodarea partiturii;
- Gândirea logică- prin rezolvarea raportului matematic între diferitele valori de note și intervale muzicale;
- Memoria- prin reținerea și redarea conformă a zecilor de pagini muzicale;
- Imaginația- prin căutarea de corespondențe concrete cotidiene pentru mesajul muzicii respective;
- Creativitatea- prin solicitarea copilului la interpretare personală și chiar angajarea sa în creația muzicală;
- Afectivitatea- prin efectul benefic pe care îl are muzica asupra spiritului.

Modelul educațional umanist vizează dezvoltarea echilibrată a celor două emisfere cerebrale, fapt realizabil în cadrul unui învățământ instrumental organizat. Procesul de învățare muzical-instrumentală solicită atât emisfera dreapta, a gândirii fără limbaj, a înțelegerii nonverbale, a percepției spațiale și a recunoașterii formelor, a ritmului și imaginației; cât și cea stânga, a reprezentării logice, semantice, raționale.

Prin prisma teoriei inteligențelor multiple aparținând psihologului Haward Gardner, acceptăm faptul că în cadrul instituționalizat al învățământului muzical instrumental, testele de acceptare vizează în principal inteligența muzicală și ritmică a celor care înțeleg lumea prin melodie ritm și armonie, a celor care preferă ca stil de învățare preponderent cel auditiv. Dar natura învățământului instrumental muzical dezvoltă implicit:

- Inteligența logico-matematică - calculul duratelor, rapiditatea la timpi diferiți;
- Inteligența vizual-spațială - prin exersarea citirii la prima vedere, ce presupune recunoașterea rapidă a configurațiilor grafiei muzicale ;

---

[97] **Lavinia Bârlogeanu,** *Psihopedagogia artei*, Ed. Polirom, 2001, pag. 127
[98] **Jean Lupu,** *Educarea auzului muzical dificil*, Ed. Muz. Bucureşti, 1998, pag. 32

- Inteligenta chinestetică - prin inventarierea repertoriului gestual cântului la instrument şi selectarea gestului eficient în redarea sunetului dorit;
- Inteligenţa interpersonală - prin abilitatea de a înţelege acţiunile şi motivaţiile altor persoane în actul receptării fenomenului muzical;
- Inteligenţa intrapersonală - prin introspecţie, în redarea convingătoare a imaginii muzicale;
- Inteligenta existentială - alegerea însăşi a unui învăţământ muzical instrumental este un răspuns dat existenţei, fiinţa umană alegând pentru devenirea ei existenţa, în bună măsură, în sfera sublimului.

Formarea de viitori interpreţi, compozitori, muzicologi sau, la rândul lor, profesori, este o muncă nobilă, interesantă şi dătătoare de satisfacţii. Profesorul se realizează şi trăieşte viaţa sa de creaţie în toţi aceia pe care îi învaţă şi îi aduce la un înalt grad de pregătire muzicală. Forma specifică a muncii pedagogice dusă cu fiecare elev în parte, cere şi totodată face mai uşoară stabilirea unei legături directe între profesor şi elev. Ea dă profesorului o mai largă posibilitate de a cunoaşte şi influenţa pe elev, nu numai în ceea ce priveşte instrucţia de specialitate, dar şi din punct de vedere general uman. Pentru aceasta, pe lângă o bogată cultură generală şi muzicală, profesorul trebuie să posede trăsăturile de caracter şi de voinţă, stăpânire de sine, consecvenţă, exactitate şi punctualitate, simţul răspunderii şi dragoste de muncă - pe scurt, toate acele însuşiri a căror prezenţă caracterizează o structură etică superioară.

Prin însuşirile sale, profesorul insuflă elevilor dragoste de muncă, seriozitate, interes pentru artă şi nu pentru succese facile şi efecte exterioare. Acest proces de influenţare a elevilor se produce la fiecare lecţie, la fiecare contact cu aceştia şi este tot atât de important pentru formarea lor, ca însuşi conţinutul tehnic muzical al lecţiei.

Profesorul trebuie să ştie să pătrundă în conştiinţa elevilor, să stimuleze gândirea şi sentimentele lor, să-i ridice şi să-i poarte pe calea pasionantă a artei căreia i s-au dedicat. Pentru aceasta este necesară din partea lui o permanentă dăruire intelectuală şi afectivă, fără de care nici o lecţie nu poate fi convingătoare şi nu îşi atinge scopul.

Elevii trebuie înarmaţi cu criterii ştiinţifice de apreciere a frumosului în artă, la nivelul lor de înţelegere în funcţie de vârstă şi de posibilităţi. Elevii trebuie îndrumaţi să înţeleagă tot mai profund sensul operei de artă, rolul ei de cunoaştere a realităţii, modalitatea specifică de reflectare, îndeosebi în muzică, posibilităţile pe care le are arta de a influenţa, de a transforma conştiinţa oamenilor.

Profesorul trebuie să cunoască aptitudinile, ca şi lipsurile fiecărui elev, ceea ce presupune din partea sa un fin spirit de observaţie. Să recunoască tipul temperamental căruia îi aparţine elevul, fiind totodată conştient cărui tip îi aparţine el însuşi. Supraveghind cu atenţie deficienţele elevului, să se străduiască pe de altă parte să îi pună în valoare calităţile, astfel ca elevul să se simtă permanent susţinut de o atitudine pozitivă, constructivă, încurajatoare.

În munca sa cu elevii, profesorul să tinda spre măiestrie pedagogică. Această măiestrie, prin care se înţelege capacitatea de a organiza şi desfăşura procesul pedagogic, se dezvoltă în decursul activităţii sale practice, care trebuie întregită însă printr-o continuă studiere a lucrărilor pedagogice generale şi metodice de specialitate. Măiestria pedagogică se manifestă, între altele, prin priceperea de a formula pe înţelesul elevilor învăţăturile predate, prin aplicarea adecvată şi în spirit creator a procedeelor didactice şi de specialitate, precum şi prin capacitatea de a analiza rezultatele aplicării lor.

În multe domenii de activitate, mai ales în artă, manifestarea aptitudinilor este direct dependentă de procesul conştientizării prezenţei acestora, de tendinţa de autodepăşire, de marea răspundere pe care o reprezintă. Chiar atunci când facem referiri la o personalitate

artistică nu vom putea izola talentul ca latură productiv-valorică, în sistemul de atitudini, de implicațiile motivaționale - declanşatoare de acțiuni de nivel general de dezvoltare psihică.

Actul înțelegerii este rezultatul funcțional al mai multor factori interdependenți cu acțiune simultană, cum ar fi: posibilitățile intelectuale ale elevului, nivelul atins de gândire, treapta de abstracție şi generalizare pe care se află noțiunea; experiența cognitivă a elevilor (referențialul),nivelul dezvoltării memoriei logicii voluntare, motivația optimă, capacitatea de mobilizare psihică pentru învățarea logică.

În relația elev - proces de învățământ, cunoaşterea nivelului de dezvoltare intelectuală al fiecărui subiect al instruirii este deosebit de importantă pentru folosirea unor metode adecvate care să permită individualizarea învățământului astfel încât fiecare elev să îşi dezvolte la maximum capacitățile şi aptitudinile prin procesul învățării.

Particularitatea intrinsecă a învățământului instrumental care se axează în clasă, în cadrul orei de curs, asupra unui singur elev, în locul unui grup de elevi, constituie un avantaj enorm atât pentru instrucție şi mai ales pentru educație.

BIBLIOGRAFIE

CUCOŞ, Constantin - *Pedagogie*, Editura Polirom, Iaşi.

STANCIU, Mihai – *Reforma conținuturilor învățământului*, Iaşi, Polirom, 1999

VĂIDEANU, George – *Interdisciplinarite*, U.N.E.S.C.O. , 1975

VĂIDEANU, George – *Educația la frontiera dintre milenii*, Bucureşti , E.D.P. , 1988

SONATELE PENTRU PIAN ŞI VIOLONCEL DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

Profesor **Delia Simionescu**
Liceul *Garabet Ibrăileanu* Iaşi

După cum spune Wilhelm Berger, sonata "poate fi asemuită cu un tărâm întins ce participă la mareea genurilor muzicale înrudite".

Istoria evoluţiei sonatei a avut mai multe faze complicate şi câştigate în timp. Astfel, în secolul al XVI-lea, termenul de sonată (care vine de la "suonare" – a suna) devine cunoscut, distingând piesele instrumentale de cele vocale. Compozitorii atraşi de posibilităţile din ce în ce mai bogate şi variate ca expresie a instrumentelor , încep să scrie numeroase lucrări destinate acestora. Astfel are loc o departajare a instrumentalităţii şi vocalităţii în compunerea diferitelor forme pe care acestea le deţin.

Sonata clasică vieneză apare odată cu definitivarea genului de sonată şi evoluţia formei spre un stadiu superior. Ea se întâlneşte în creaţia celor trei mari compozitori clasici, unanim recunoscuţi ca genii ale muzicii: Haydn, Mozart şi Beethoven. Desigur că forma de sonată, în varianta ei cea mai apropiată de perfecţiune, cea care a rămas valabilă şi până astăzi, apare în perioadele de maturitate din creaţiile acestor compozitori. Astfel, cristalizarea formei de sonată cuprinde ultimele patru decenii ale secolului al XVIII-lea.

Sonatele clasice reprezintă, în marea lor majoritate, cicluri instrumentale în mai multe mişcări, contrastante ca tempo şi tonalitate.

Privire generală asupra sonatelor pentru pian si violoncel

Este interesant de remarcat că , dacă legat de simfoniile si lucrările sale concertante, Beethoven se bucură de o notorietate pe care nici un alt compozitor nu o poate egala, creaţiile sale camerale au pătruns mai puţin în conştiinţa marelui public şi asta nu pentru că ar fi mai puţin bine scrise cu pur şi simplu pentru că în general muzica de cameră cere un efort suplimentar în receptare, nu vine spre tine, răpindu-te în vârtejul sunetelor, ci te cheamă spre ea, îţi solicită toate disponibilităţile senzoriale, afective şi intelectuale.

În ceea ce-l priveşte pe Beethoven, nu numai că a fost un genial mânuitor al materiei sonore, ci rămâne in istoria muzicii, a culturii,a umanităţii, ca una dintre cele mai alese, mai nobile şi mai generoase fiinţe. Altitudinea sa interioară, căldura inimii,a sufletului său,materializate în muzica sa, continuă să radieze cu o forţă ce pere a creşte direct proporţional cu timpul ce ne desparte de perioada in care a trăit.

Beethoven rămâne la aceeaşi altitudine şi în creaţia sa camerală. Este doar mai nuanţat, mai interiorizat. De altfel se impune o constatare: pe parcursul activităţii sale de creator, marele compozitor nu s-a fixat niciodată la un singur gen. Succesiunea opusurilor sale (138 la număr) evidenţiază o remarcabilă varietate (cu predominanţa totuşi a genurilor pur instrumentale). Beethoven va rămâne însă toată viaţa o personalitate cu un pronunţat dinamism interior, o personalitate in continuă devenire. Aşa se face că extrase din contextul creaţiei sale, lucrările dedicate unui instrument sau unui grup de instrumente

(ex. Sonatele pentru pian, vioară şi pian, trio-urile, cvartetele) vor evidenția această evoluție.

Sonatele pentru violoncel şi pian au o localizare aparte în cadrul larg al muzicii camerale beethoveniene. Ele apar înaintea primelor sonate pentru vioară şi pian şi continuă după încheierea ciclului de 32 de sonate acordate acestui ansamblu.

Prin felul în care aceste sonate apar în creația compozitorului, au rolul de a evidenția într-o delimitare foarte netă, cele trei perioade de creație beethoveniană. Astfel primele două, notate cu număr de opus 5 (1 şi 2) țin de tinerețea lui Beethoven, de începuturile sale componistice. Sonata a 3-a poartă număr de opus 69 – aparține deci deplinei maturități, iar ultimele două, împlinind parcă arcul unei perfecte simetrii, sunt implantate în gândirea târzie, dinspre sfârşitul vieții compozitorului. Ca şi primele, poartă ambele acelaşi număr de opus 102. Deci : op.5 (2 sonate), op. 69 (1 sonată) şi op.102 (din nou două sonate).Față de "sonatele pentru pian" ce rămân o statornică reflectare a evoluției compozitorului şi față de sonatele pentru vioară şi pian, compuse una dupa alta într-o scurtă perioadă creatoare (1797-1803), sonatele pentru pian si violoncel apar sporadic, ilustrând idei şi căutări răzlețe şi fiind despărțite de vreme îndelungată, uneori şi de trecerea unui deceniu.

O primă pereche de lucrări, Sonata în fa major şi Sonata în sol minor (opus nr. 5), apare în anul 1796; mult mai târziu, în 1807, Beethoven face surpriza unei noi asemenea lucrări, Sonata în la major, op. 69, pentru ca în plină maturitate creatoare, în anul 1815, să elaboreze ultimele două sonate, Sonata în do major şi Sonata în re major op. 102, dedicate acestui duo instrumental.

Într-un singur moment a mai fost atras compozitorul de îmbinarea sonorității lor, în anul 1801, când a compus două lucrări în genul variației pe o temă :12 Variațiuni pe o temă din "Juda Makkabaus" de Händel şi 7 Variațiuni pe o temă "Bei Mannern", de Mozart, ambele neintegrate de compozitor în lista de opusuri.

Puține la număr, cele cinci sonate pentru violoncel şi pian rămân deosebit de reprezentative pentru modul în care Beethoven a gândit şi a compus din deceniu în deceniu, pentru căutările sale stilistice şi pentru concepția sa estetică.

Sonatele în fa major şi sol minor op. 5

Primele creații opus nr. 5, Sonatele în fa major şi în sol minor,au fost dedicate regelui Friederich Wilhelm II al Prusiei.S-au făcut cunoscute sub denumirea de "Sonatele berlineze" pentru că au fost prezentate de compozitor împreună cu celebrul celist francez Jean Louis Duport în metropola prusiană.Ambele sonate op.5 au o succesiune aparte de mişcări: prima lentă, ce se constituie ca o introducere pentru forma de sonată ce urmează şi două mişcări rapide.Tonul beethovenian se impune cu claritate din paginile acestor două prime creații, în profunzimea şi noblețea muzicii din introduceri, în relieful şi sensul întrebător al ideilor de bază, în travaliul şi permanenta înnoire a aspectelor stilistice din procesul lor de transformare, în forța contrastelor dintre elanuri şi visări, dintre dramatic şi crescânda luminozitate a simțămintelor lirice.

Remarcabilă în aceste prime două sonate pentru violoncel şi pian este tratarea egală a celor două instrumente, metodă aplicată şi la creațiile pentru vioară şi pian.

Sonata în la major op.69

"O fantezie improvizatorică rară, ce domină peste arhitectura formei de sonată (Allegro ma non tropo) şi împletește splendoarea melodică cu dinamismul acțiunii muzicale, atât de subtil, diversificat, de-a lungul diferitelor acte ale întregului"

Compusă în aceeaşi perioadă cu Simfonia în do minor (a cincea), această creație – cea mai iubită de interpreți – concentrează principalele trăsături ale spiritului

beethovenian, manifestat la maturitate, fără ca partitura ei să cuprindă semne ale căutărilor şi soluţiilor stilistice caracteristice gândirii târzii.

Sonata op. 69 apare într-un moment în care compozitorul simţea că ansamblul realizat de vioară şi pian nu mai corespunde nevoilor sale expresive. Se îndreaptă astfel către violoncel, pentru ca imediat după această sonată să compună Trio-ul op. 70 pentru pian, vioară şi violoncel, reunind astfel cele trei instrumente aflate în centrul creaţiei sale camerale. "Lucrările se înscriu astfel drept componente pe planul unei spirale mereu ascendente"

Sonata în do major şi sonata în re major op.102

Aceste două sonate realizează trecerea, sau puntea, către lucrările de maturitate din creaţia lui Beethoven: ultimele sonate pentru pian (supranumite "transcendentale"), marile cvartete. Ele constituie debutul unei noi perioade din creaţia sa, o perioadă în care gândirea şi stilul său componistic suferă transformări importante. Principalele modificări aduse de aceste două sonate, care vor fi accentuate şi subliniate în ultimele cvartete, se petrec în structura formelor.

Lucrările, compuse în anul 1815 şi dedicate contesei Maria von Erdody, sunt inovatoare şi neconvenţionale, şi poartă amprenta unei personalităţi îndrăzneţe, care realizează, în aceşti ultimi ani ai creaţiei, o sinteză extraordinară, prefigurând totodată elemente de limbaj care vor fi utilizate abia în Romantism. Ideile filosofice care stau la baza conţinutului expresiv din aceste sonate realizează echilibrul între aceste tendinţe, fiind totodată şi punctul de plecare pentru această nouă direcţie abordată. Prima sonată din acest ansamblu, sonata în do major poartă chiar, pe prima pagină a manuscrisului menţiunea "Freie Sonate" (sonata concepută liber), o confirmare a dorinţei compozitorului de a se exprima liber, în afara normelor convenţionale.

Însă "libertatea de care Beethoven dispune în următoarea perioadă a creaţiei sale, nu reprezintă părăsirea cuceririlor clasice, ci adaptarea lor la claritatea gândirii sale din anii ce vor urma" .

Vincent d'Indy a considerat sonata în re major, op. 102 nr. 2 drept "una dintre cele mai înalte inspiraţii melodice beethoveniene". Tot el propune, pentru o analizare coerentă din punct de vedere structural a acestei sonate, forma de lied tripartit. În această viziune, primul fragment ce exprimă un sentiment reţinut, de durere şi tristeţe, culminează în secţiunea mediană, pentru ca să concluzioneze, în final printr-o atitudine demnă şi stăpânită. Caracterul fugat reprezintă intenţia compozitorului de a finaliza în mod lucid un conflict emoţional puternic.

Stilul improvizatoric extrem de coerent şi curgător, scriitura polifonică extrem de complexă, liniile melodice concise, dar foarte expresive, sunt modalităţi de exprimare aparţinând de stilul baroc, pe care Beethoven le preia şi le îmbină cu măiestrie cu ceea ce era contemporan în creaţia sa, conferindu-le astfel o nouă dimensiune şi noi valenţe creatoare.

BIBLIOGRAFIE

ALŞVANG, A. - *Beethoven*, Editura muzicală, Bucureşti 1961
BERGER, Wilhelm - *Estetica sonatei clasice*, Editura muzicală, Bucureşti 1981
BUGHICI, Dumitru - *Suita şi sonata*, Editura muzicală, Bucureşti 1965
NICOLESCU, Mircea - *Sonata*, Editura muzicală, Bucureşti 1962
ŞTEFĂNESCU, Ioana - *O Istorie a muzicii universale*, volumul II, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti 1996.

JOHANN SEBASTIAN BACH - GENIU AL BAROCULUI

Profesor **Corrnel Solovastru**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

Când vorbim despre Baroc într-un sens metaforic putem spune că este o „perlă cu margini neregulate”[99].

Acest curent este caracteristic secolelor XVII şi primei jumătăţi a celui de al XVIII-lea.

Curentul artistic — baroc - se caracterizează prin grandios, monumental, cu linii curbe, bogat ornamentate. Prima dată, acest curent apare în arhitectură. În muzică, frazele sunt lungi, cu linii melodice largi. Se cristalizează sistemul tonal (*M- Major si m- minor*), se perfecţionează genurile, apărând şi unele noi. Apar şcoli instrumentale: violonistice în Italia, orgă în Germania şi clavecin în Franţa. Va lua amploare din punct de vedere muzical madrigalul, anticipând „dramma per musica” viitoarea operă. Tot acum se pun bazele stilului armonic şi începe să apară basul cifrat, iar vocile de mijloc pot fi improvizate. Cele mai importante genuri din acea epocă erau: dramma per musica (gen sincretic), tema cu variaţiuni (I- ciaccona, II-pasacaglie, III- folie), oratoriul (religios, mai rar laic), cantata (idem oratoriului, dar de dimensiuni mai mici), suita (partita sau ordre), suita clasică (*Allemanda, Couranta, Sarabanda, Gigue*), fuga, sonata (da chiesa, da camera şi a tré - din ultima va evolua cvartetul mai târziu), suita orchestrală, concertto grosso şi uvertura.

Unul dintre titanii barocului a fost Johann Sebastian Bach, despre care, marele clasic Ludwig van Beethoven spunea că „nu este un pârâu (bach) ci este un fluviu”.

Bach se înscrie în istoria muzicii universale ca un geniu creator autentic, care s-a ridicat deasupra epocii sale, având capacitatea excepţională de a desfăşura o inepuizabilă forţă de creaţie şi de a da naştere unor lucrări nepieritoare.

Johann Sebastian Bach s-a născut la Eizenach, în 21 martie 1685, într-o familie de remarcabili muzicieni, organişti şi capelmaiştri ai oraşelor germane ale cărei ramificaţii cuprind două secole.

În 1703 Bach intra ca violonist la capela principelui de Weimar, apoi până în 1723 va trece prin Armstadt, Mülhaussen, Köthen în calitate de organist, violonist, clavecinist şi capelmaistru. În Armstadt va compune: „Capriciu la despărţire de fratele iubit” (J. Cristophe), prima lucrare cu program, primele cantate, prelucrări corale şi lucrări pentru orgă. În 1723 ocupă postul de cantor la Leipzig, unde legase o prietenie cu compozitorul Hasse. In 1747 compune lucrarea „Ofranda operei - Das musikalishe Opfer” dedicată regelui Frederic al II-lea.

Aflându-se la hotarul dintre perioada polifonică şi cea armonică, creaţia lui Bach reprezintă odată cu sinteza genială a cuceririlor trecutului şi piatra fundamentală a armoniei clasice. Aproape în toată creaţia sa putem spune că Bach l-a slujit pe Dumnezeu prin muzică, dedicându-i Acestuia o mare parte a activităţii sale componistice.

Dintre lucrările mari cu caracter religios este suficient să amintim „Patimile după loan”, „Patimile după Matei”, „Marea Messă”, „Oratoriile de Crăciun şi de Paşti”, „Magnificat” etc. Din creaţia laică a lui Bach fac parte lucrările: Cantate profane, 6

---

[99] Golea, A. – „Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi” Vol. II, Editura muzicală, Bucureşti, 1987 pag. 78

concerte brandemburgice, concerte instrumentale (de vioară, concertul pentru două viori, 1, 2, 3 şi 4 clavecine şi diferite alte instrumente), suite pentru clavecin (6 franceze, 6 engleze şi 6 germane), suite pentru violoncel, pentru orchestră etc.

Pentru orgă a compus numeroase preludii, corale, toccate, fantezii, Pasacaglia în do minor, Toccata şi Fuga în re minor etc.

Lucrările scrise cu scop didactic:

- „Caiet pentru Ana Magdalena Bach", cea de a doua soție, pe care a învățat-o să cânte la clavecin;
- „Caiet pentru fiul meu Friedeman Bach";
- 12 mici preludii;
- 6 mici preludii;
- Invenţiuni la 2 voci;
- Invenţiuni la 3 voci;
- Preludii şi fugi „Clavecinul bine temperat" - 2 caiete (au fost create de Bach tot cu scop didactic).

El a vrut să demonstreze posibilitățile noului instrument (acordat temperat) de a folosi toate tonalitățile majore si minore, cât şi posibilitatea de a modula cu uşurință dintr-o tonalitate în alta.

Dar importanța „Clavecinului bine temperat" nu se rezumă numai la rolul educativ-pedagogic prin includerea întregului cerc de tonalități în practica componistică şi interpretativă. Preludiile şi fugile de Bach conferă fiecărei game majore şi minore o adevărată caracterizare poetico-muzicală. Ele posedă o mare valoare artistică, fiind apreciate de muzicologia contemporană ca „adevărate poeme lirice pentru pian, pline de inspirație, cu un conținut profund şi un caracter variat, desăvârşite ca formă şi ca măestrie a expresivității".

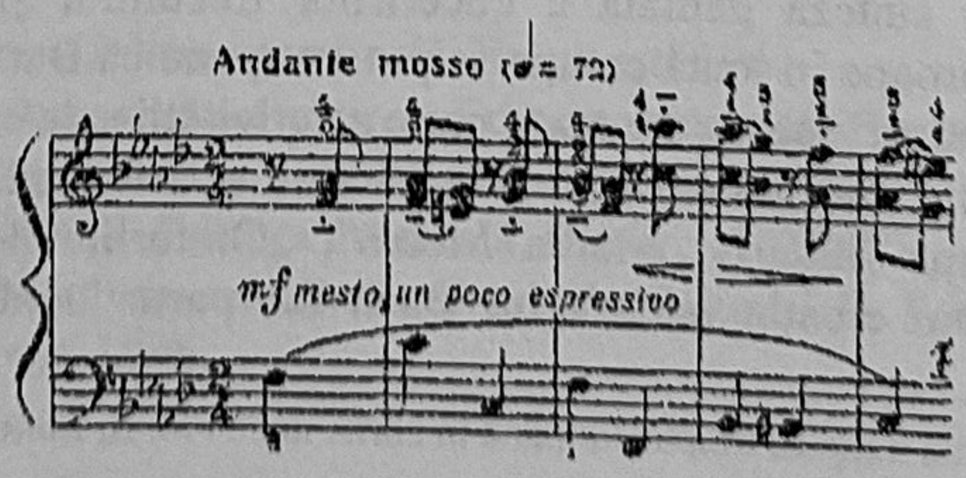
Preluiul şi fuga în fa minor
BWV 881 caietul 2 numărul 12

Preludiul este o piesă introductivă scrisă într-o formă liberă, ca şi toccata sau fantezia. El precede o formă strictă, precum suita sau fuga. Rolul lui este de a familiariza ascultătorul cu tonalitatea lucrării şi mai ales de a-i capta atenția pentru a urmări fuga, a cărei structură este mai elaborată şi necesită o concentrare mai mare.

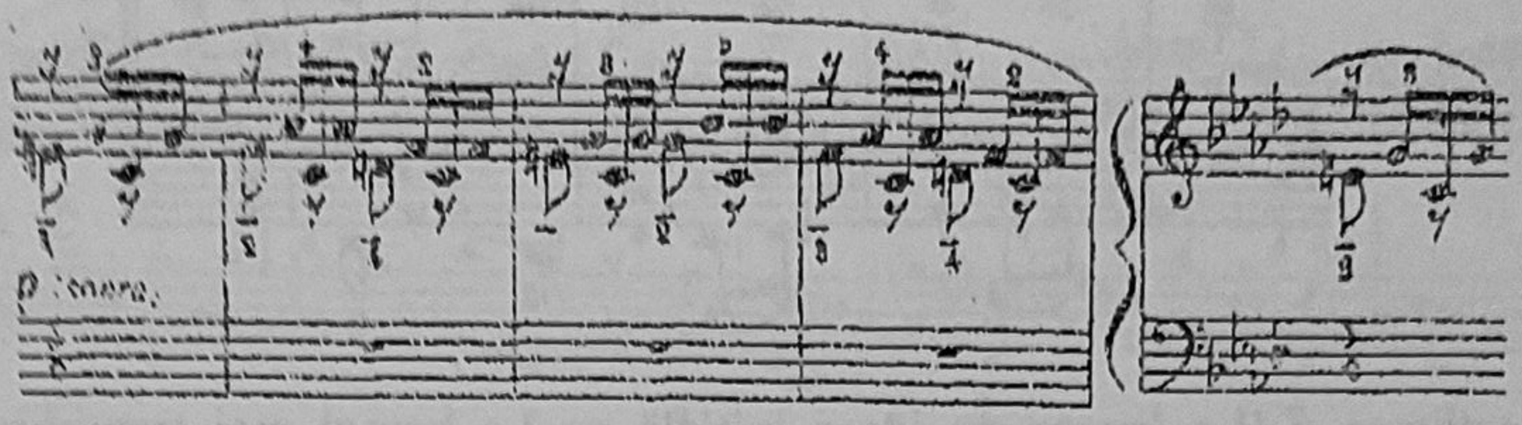
Deşi preludiul are o formă liberă (în general), la Bach observăm că se conturează structuri asemănătoare toccatei, invenţiunii, sau chiar allemandei (cu 2 secțiuni).

Este şi cazul preludiului în fa minor din Caietul 2, care are 2 secțiuni distincte (cu semne de repetiție) şi o scriitură în care se îmbină stilul armonic cu cel polifonic, fără voci obligate (procedeu specific formelor libere în stil baroc). Atmosfera preludiului este liniştită (andante mosso), caldă, expresivă, destul de sobră, amintind de sonoritățile orgii.

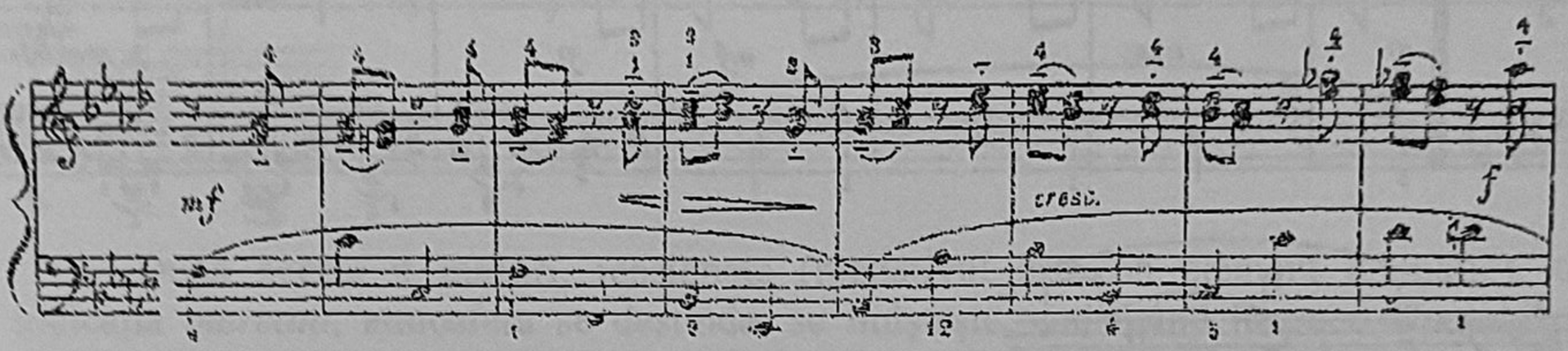
Primele 4 măsuri tratate armonic, secvenţează nişte terțe duble, apoi sexte la mâna dreaptă pe un bas în legato (la mâna stângă) cu caracter grav.

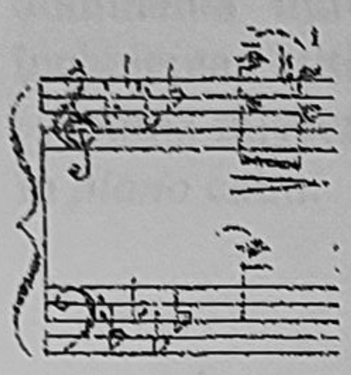


Răspunsul, pe un joc figurat ca la toccată, amintește de schimbarea registrului la orgă.

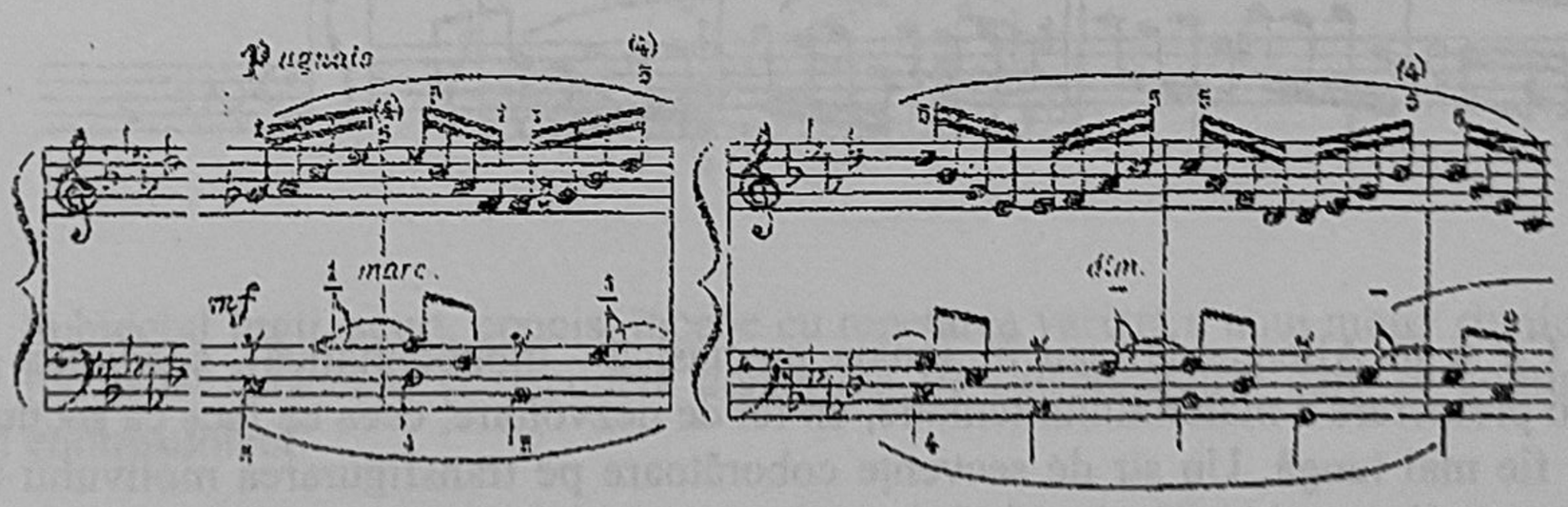


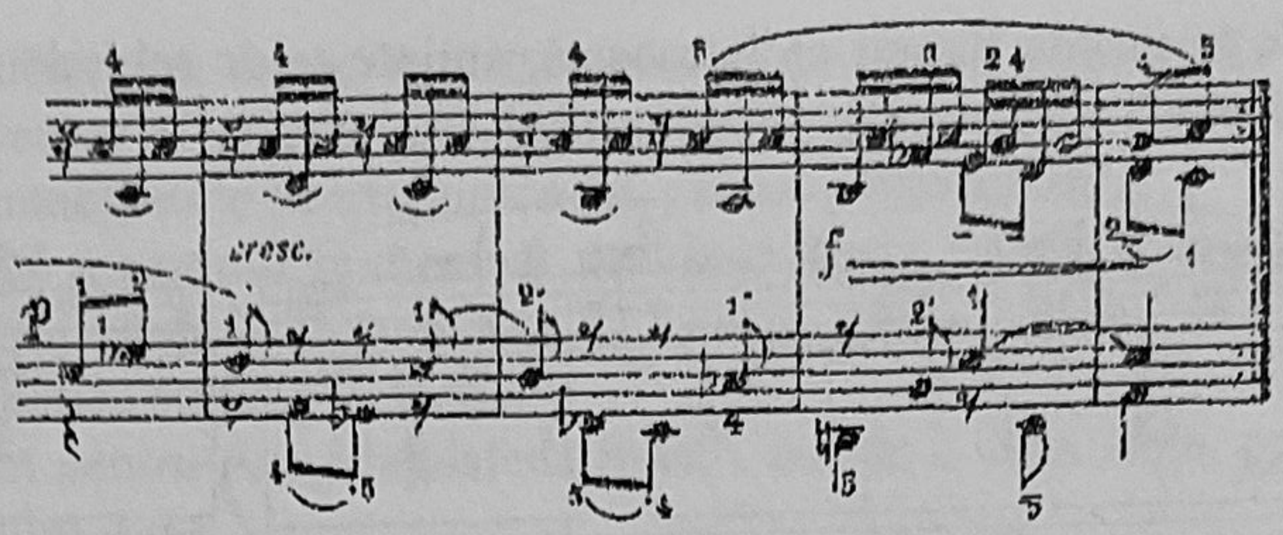
Ideea de la început se reia la urmă dezvoltată



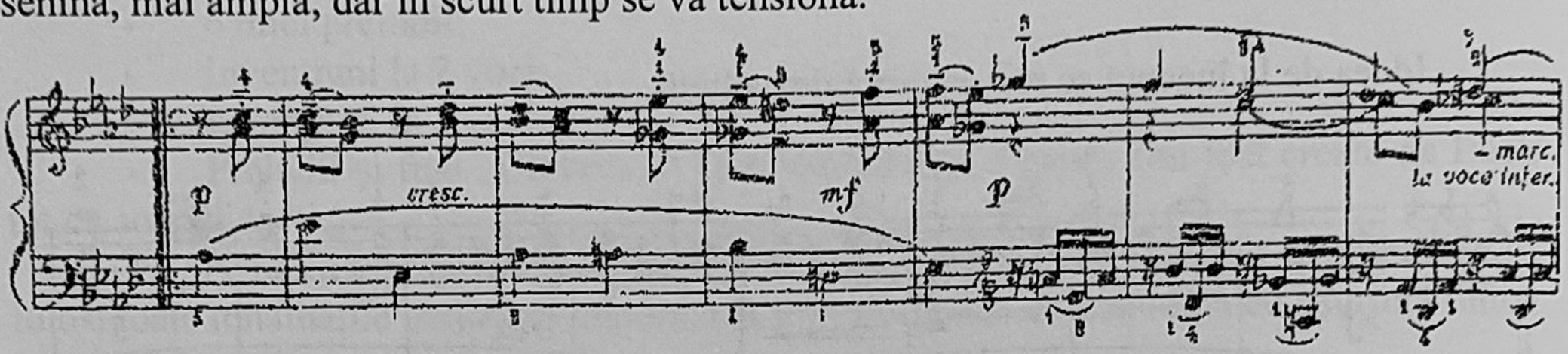


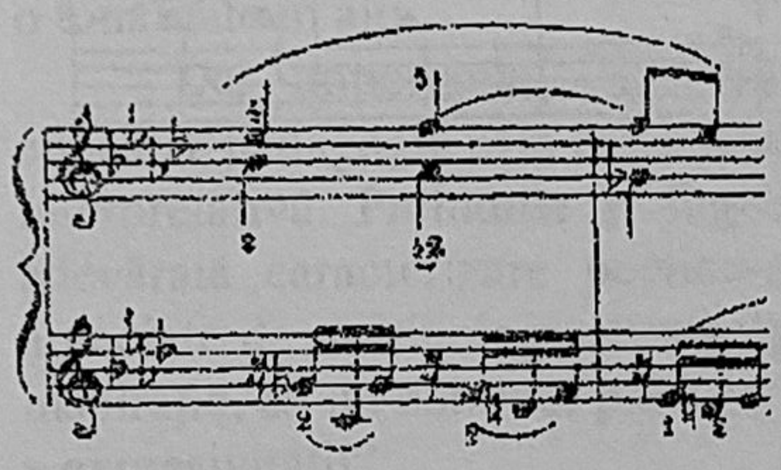
După reluarea celor două fraze, mai dezvoltat, motivul inițial este preluat de mâna stângă, sincopat şi suprapus basului (deci mâna stângă conduce 2 voci, iar mâna dreaptă se suprapune cu arpegii în şaisprezecimi). Ambele mâini coboară în secvențe, modulând spre tonalitatea relativei majore La bemol în care se încheie prima secțiune. Pe ultimele 4 optimi apare o voce interioară la mâna dreaptă, ce intervine cu motivul inițial (mi, re, re, do).

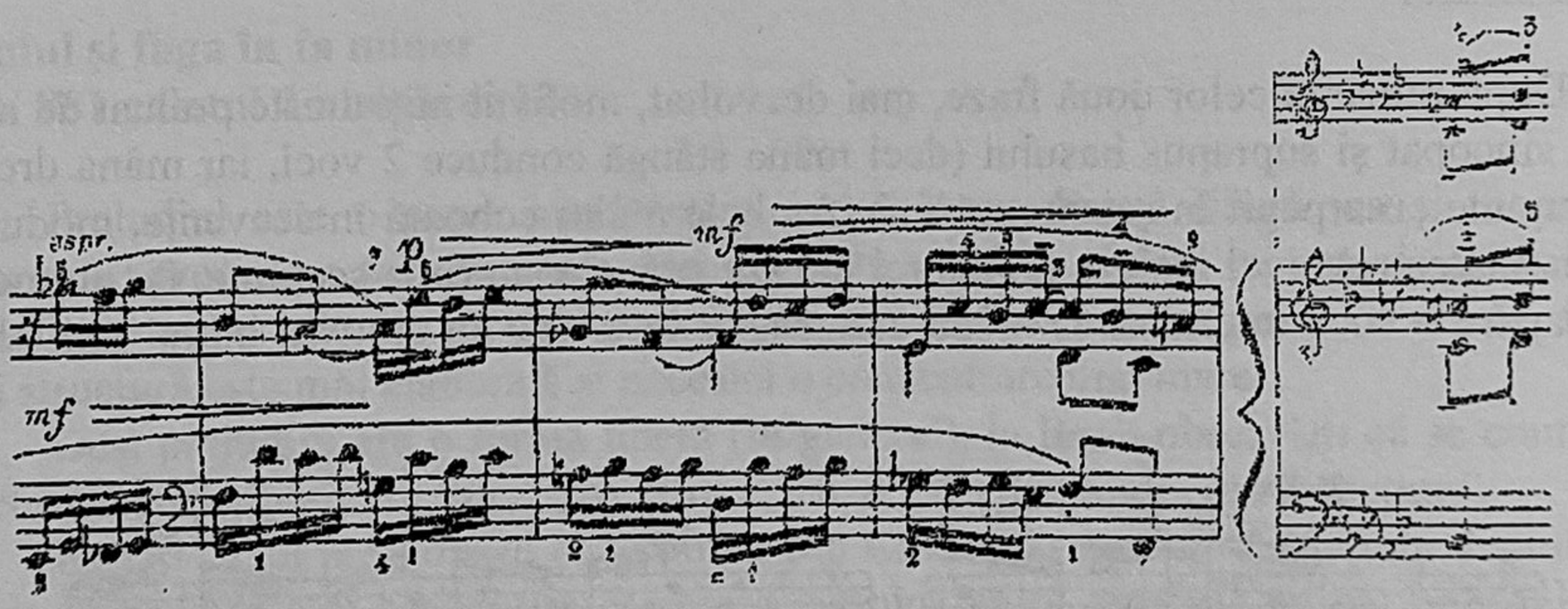




Secțiunea a II-a începe cu ideea inițială pe La bemol mai transparentă, suavă, senină, mai amplă, dar în scurt timp se va tensiona.

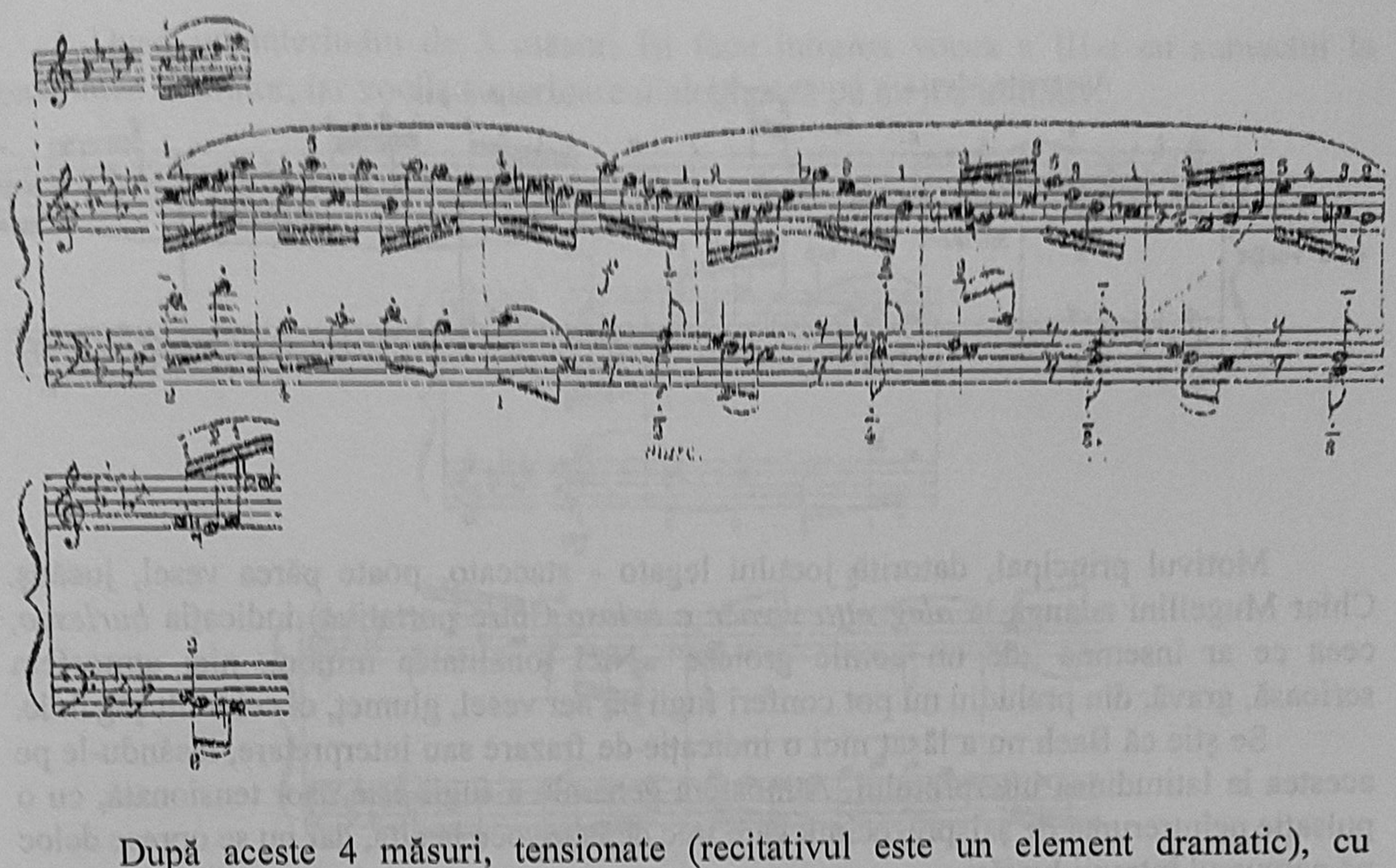




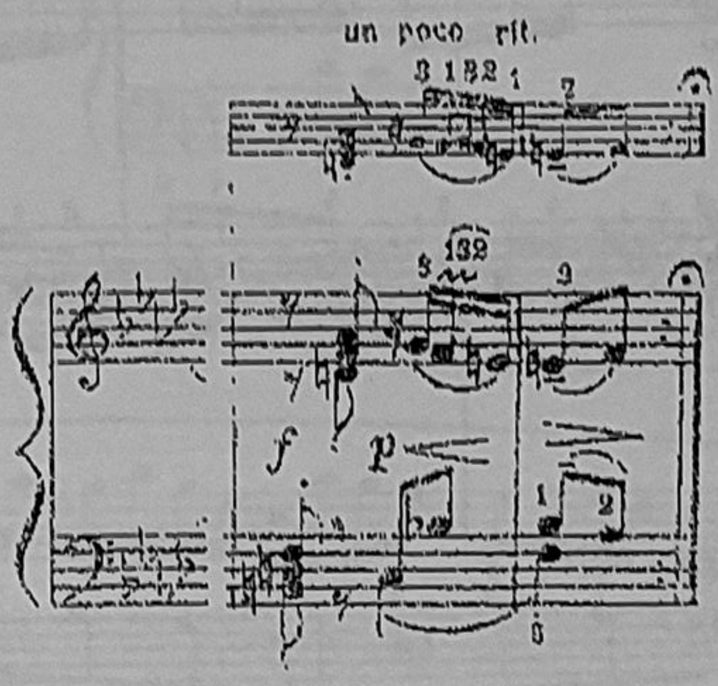


Ca şi în Allemandă (sau în sonata preclasică - monotematică), secțiunea a II-a aduce o prelucrare a materialului tematic, un fel de dezvoltare, ceea ce face ca secțiunea a II-a să fie mai lungă. Un şir de secvențe coborâtoare pe transfigurarea motivului inițial tensionează discursul muzical, culminând cu momentul declamator, recitativ, element pe care îl întâlnim în multe preludii de Bach, de obicei spre sfârşitul piesei.

Aici, în Preludiul în fa minor, apare la mâna stângă un dialog la 2 voci bazat pe motivul inițial, în timp ce mâna dreaptă coboară în secvențe pe arpegii.

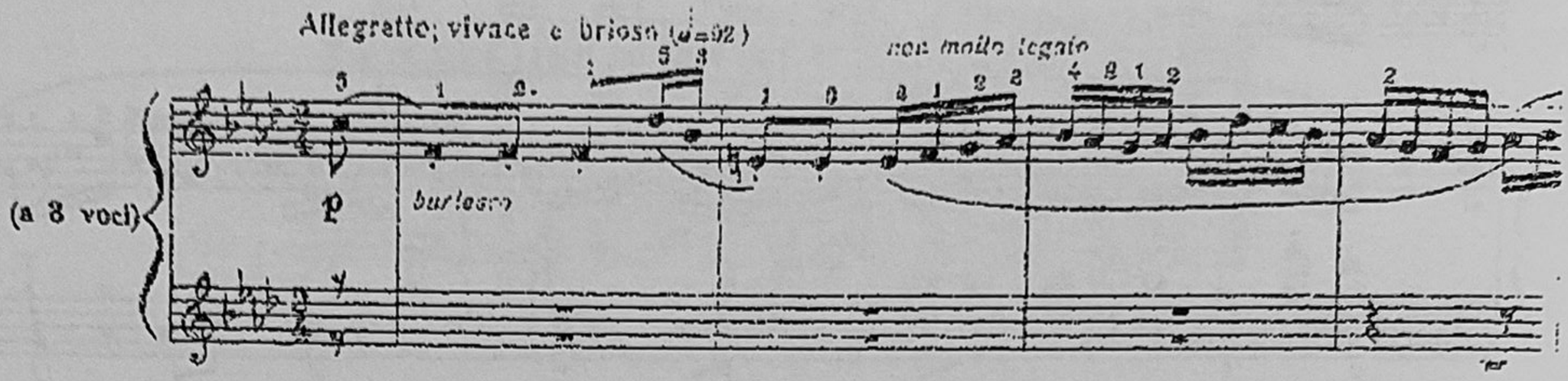


După aceste 4 măsuri, tensionate (recitativul este un element dramatic), cu indicaţia *marcato*, atmosfera se destinde, se linişteşte, cadenţând în *poco ritenuto* pe dominantă întrebător parcă, apoi discursul este reluat în tempo liniştit, pregătind încheierea. Ultimele 8 măsuri au un caracter concluziv şi după 2 acorduri în forte (septimă micşorată pe treapta a şaptea a dominantei) care suna întrebător, răspunsul vine în *piano* calm.



Fuga

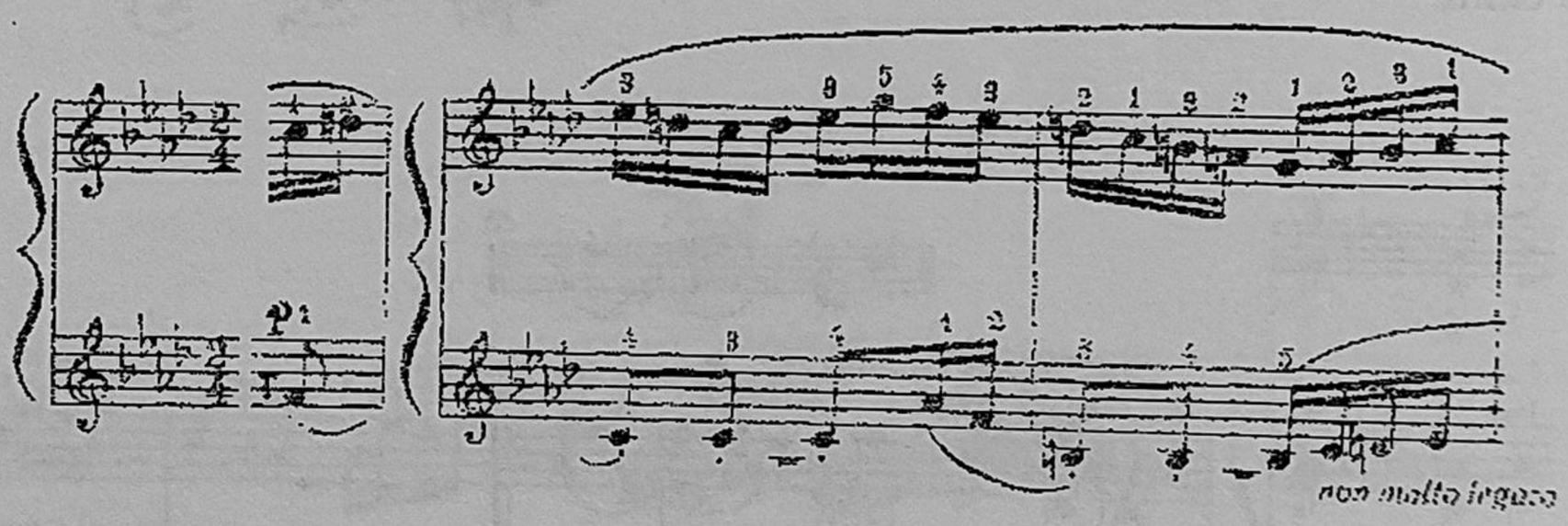
Subiectul fugii, scurt, concis, începe cu repetarea variată a unui motiv ritmic bazat pe un joc legato-staccato şi o codetă construită pe şaisprezecimi care se continuă în primul contrasubiect.

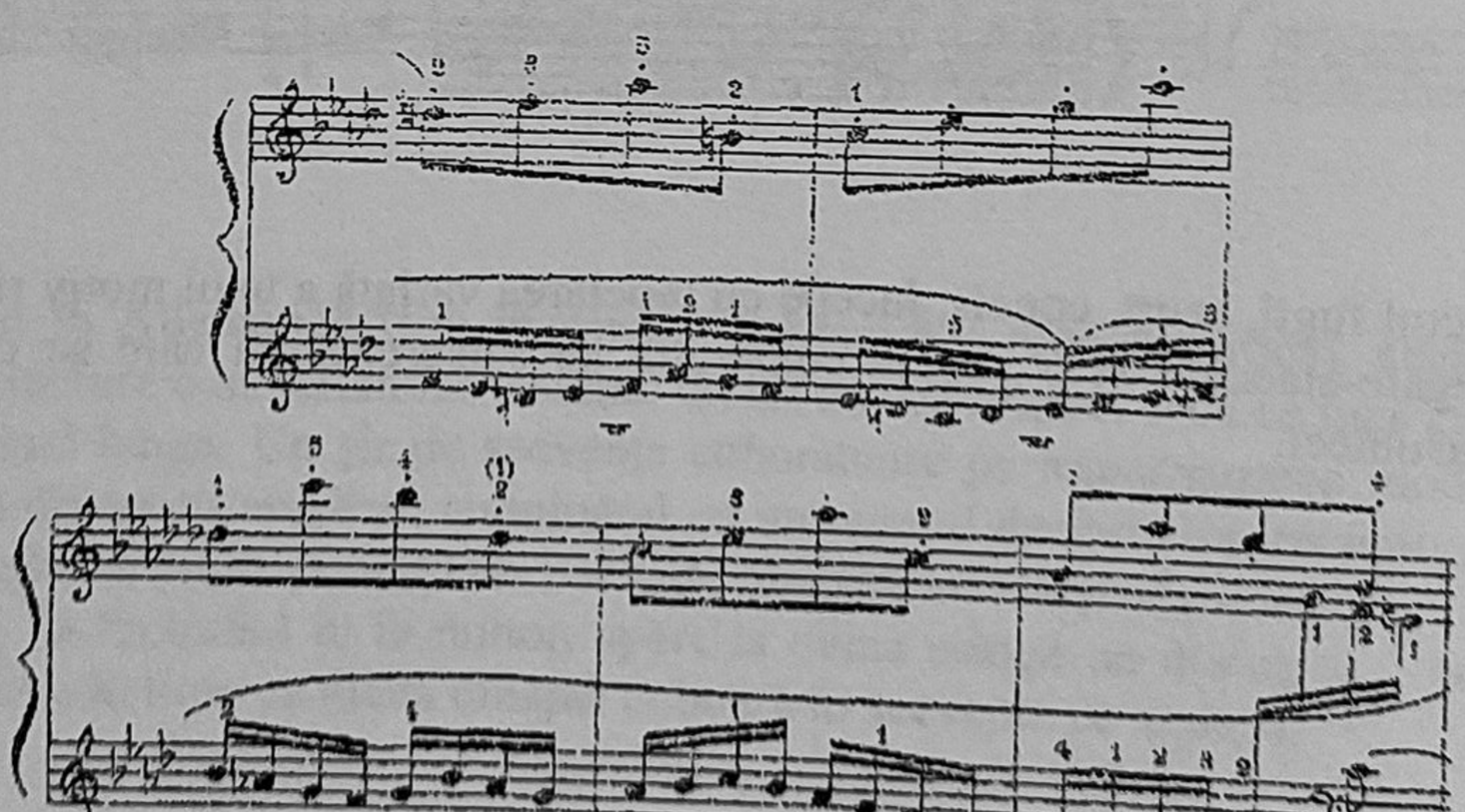


Motivul principal, datorită jocului legato - staccato, poate părea vesel, jucăuş. Chiar Mugellini adaugă la *alegretto vivace e brioso* (între portative) indicația *burlesco*, ceea ce ar însemna „de un comic grotesc". Nici tonalitatea minoră, nici atmosfera serioasă, gravă, din preludiu nu pot conferi fugii un aer vesel, glumeț, ci cel mult şăgalnic.

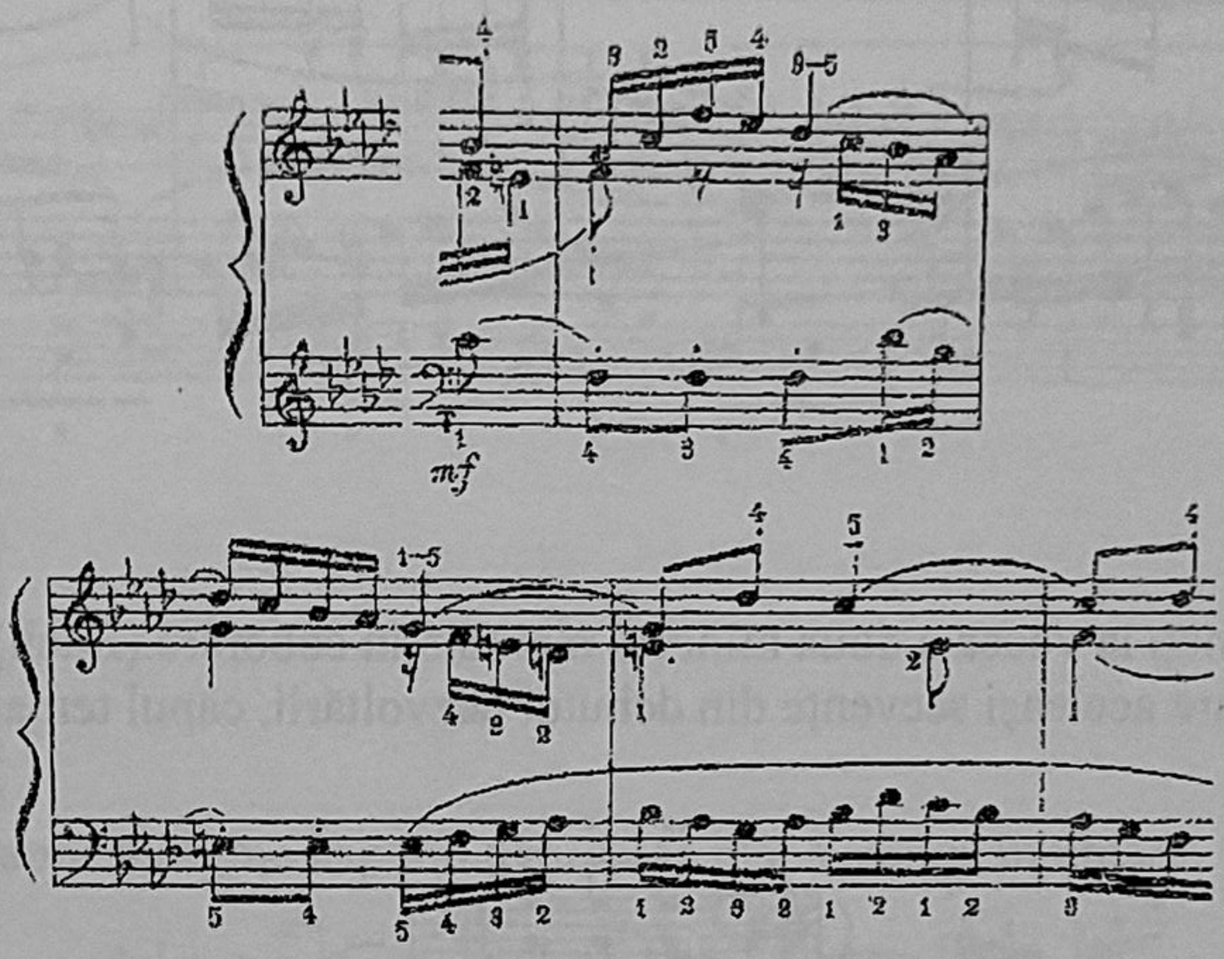
Se ştie că Bach nu a lăsat nici o indicație de frazare sau interpretare, lăsându-le pe acestea la latitudinea interpretului. Atmosfera generală a fugii este uşor tensionată, cu o pulsație neîntreruptă de şaisprezecimi, care trec de la o voce la alta, dar nu se opresc deloc pe parcursul întregii lucrări.

Subiectul este expus de vocea I, in nuanța *piano*. Vocea I însoțeşte răspunsul cu primul contrasubiect (în şaisprezecimi), dar la codetă apare un al doilea contrasubiect în optimi egale (staccato).

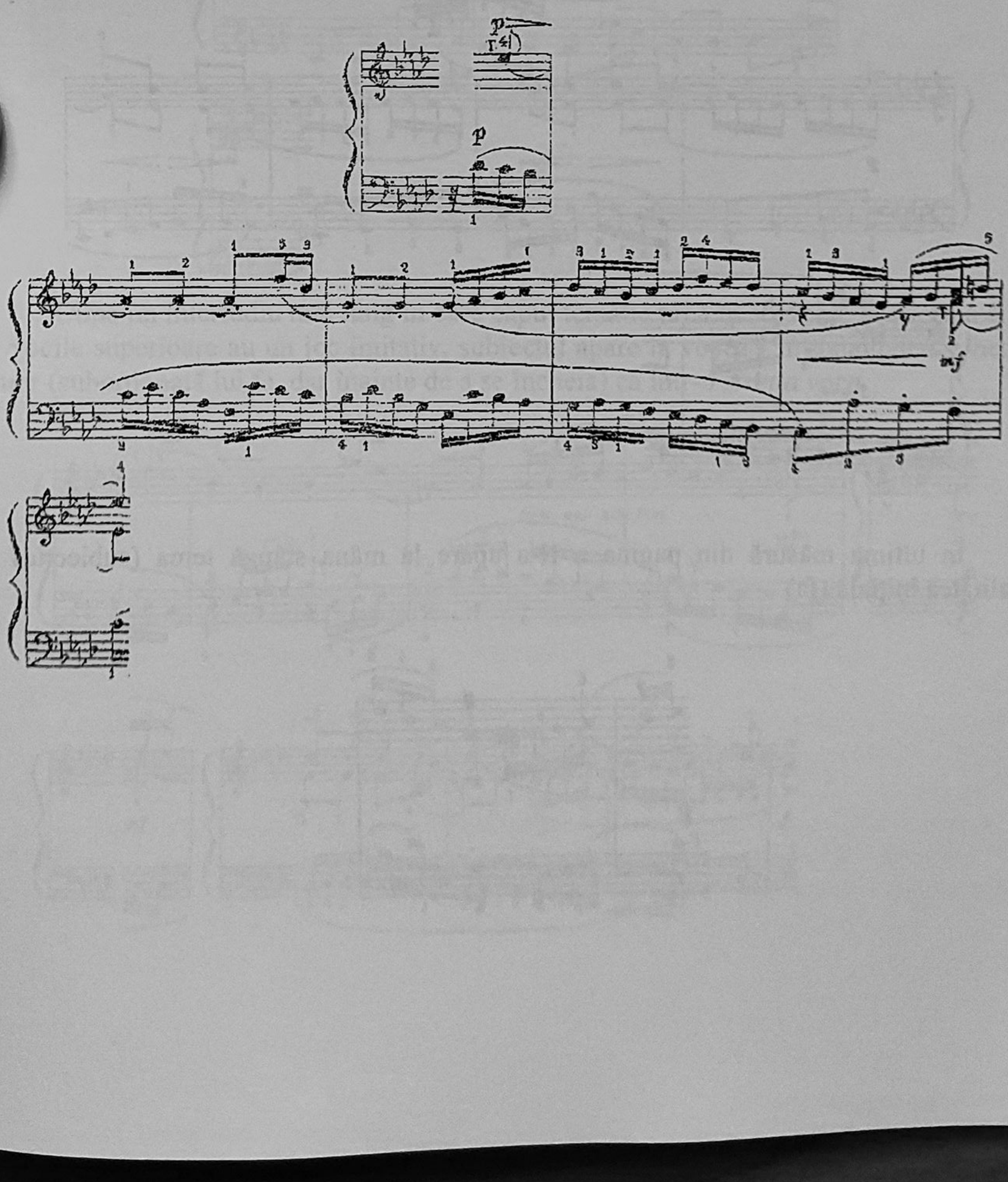


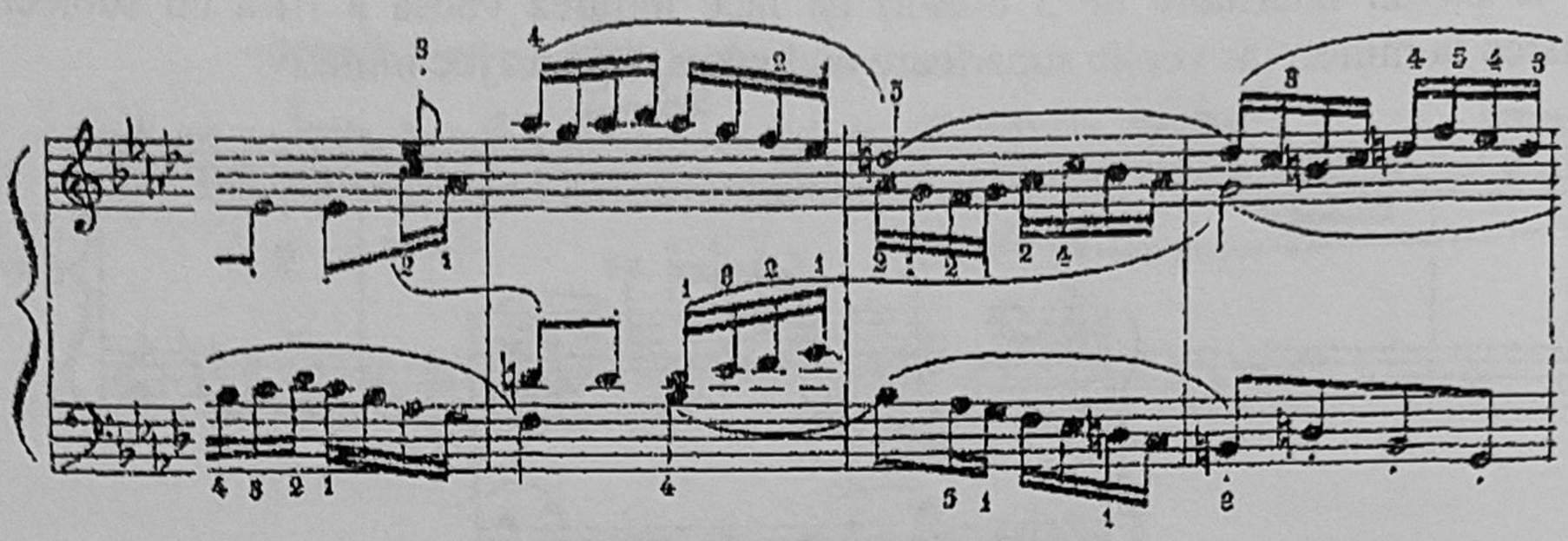


După un interludiu de 3 măsuri își face intrarea vocea a III-a cu subiectul la tonalitatea fa minor, iar vocile superioare dialoghează pe un joc imitativ.



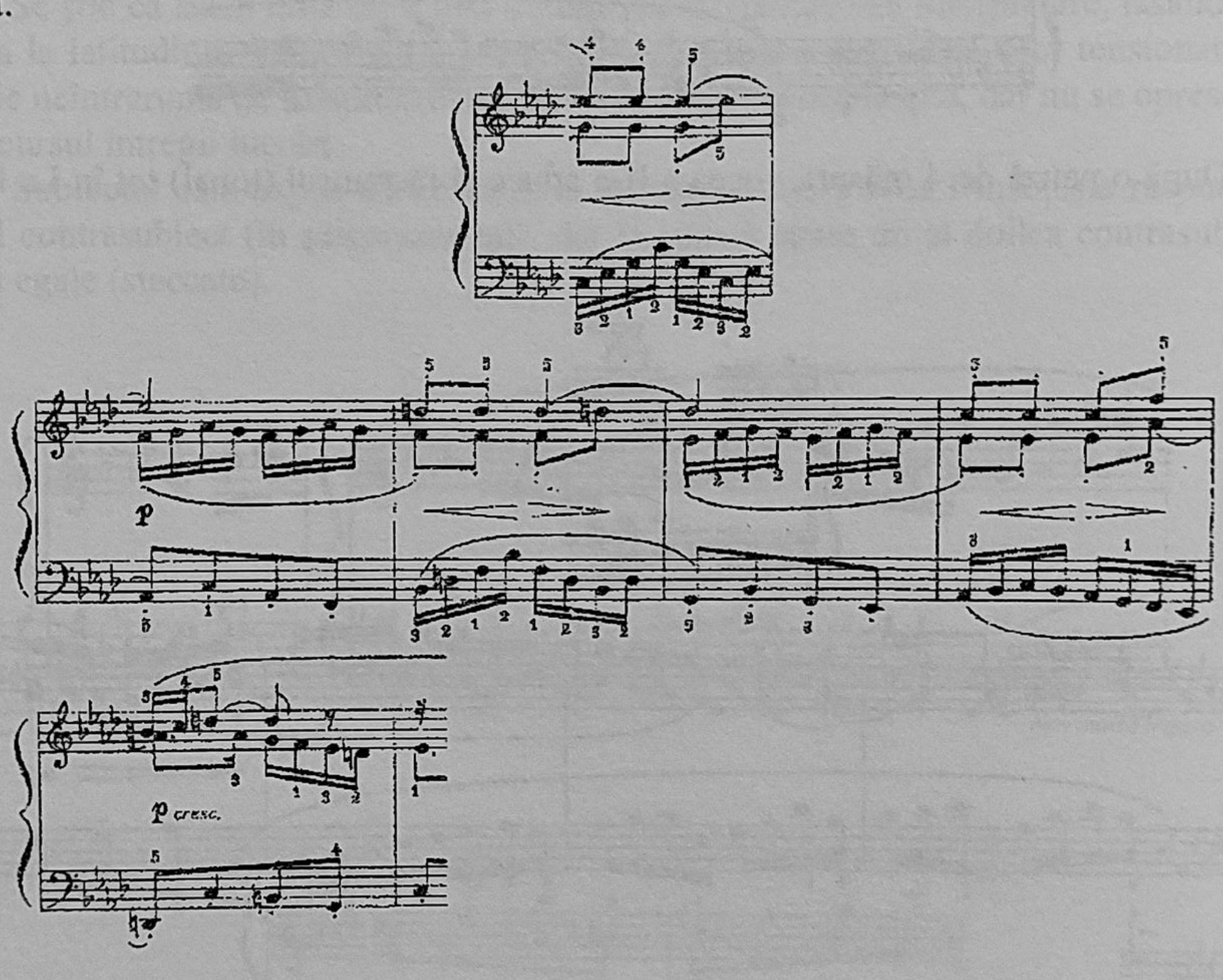
După o pauză de 4 măsuri, vocea a II-a aduce şi răspunsul (tonal) tot în La bemol major.



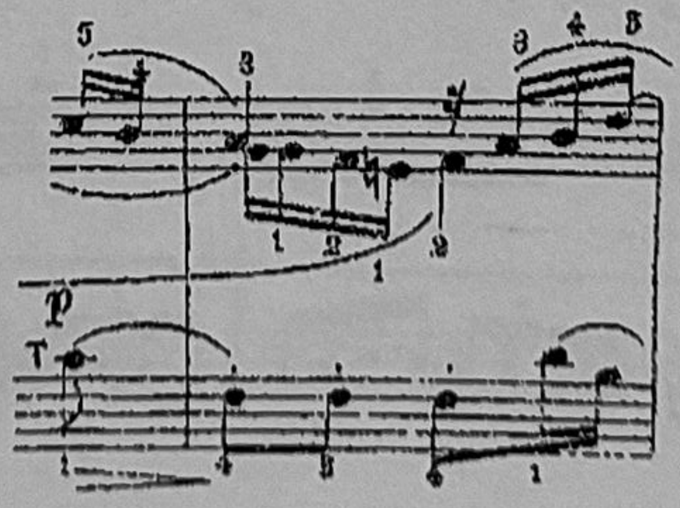


Apare din nou la vocea a doua minorul melodic in coborâre (Bach).

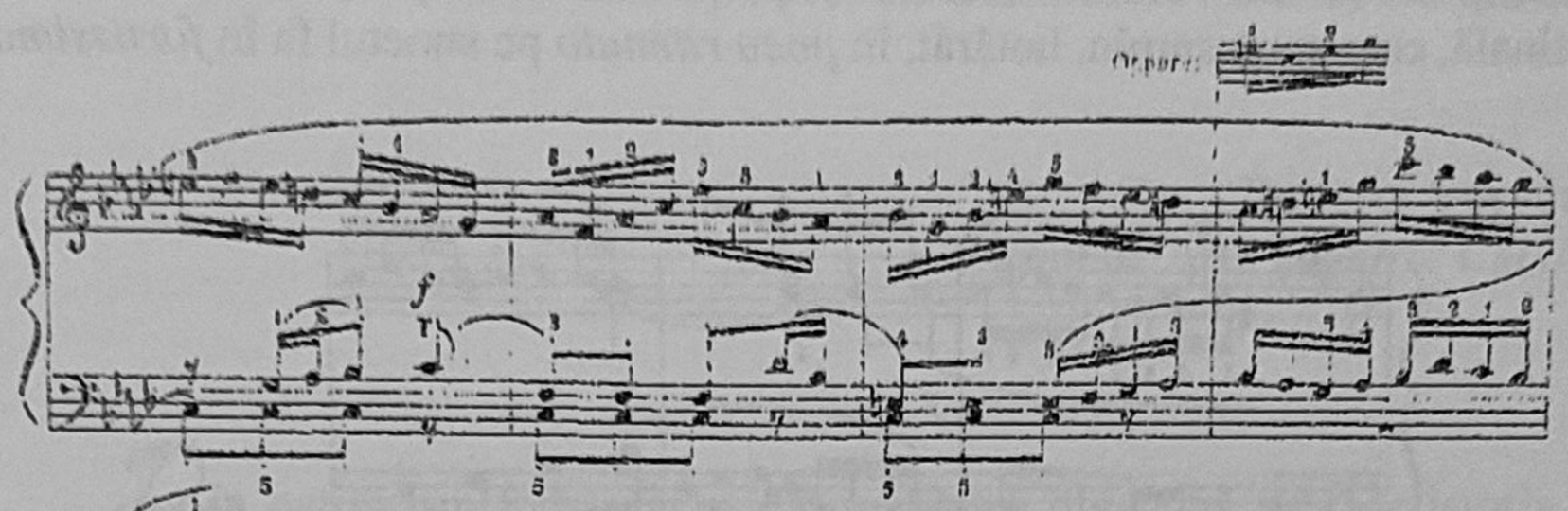
În continuare aceleaşi secvențe din debutul dezvoltării, capul tematic fiind la vocea a doua.



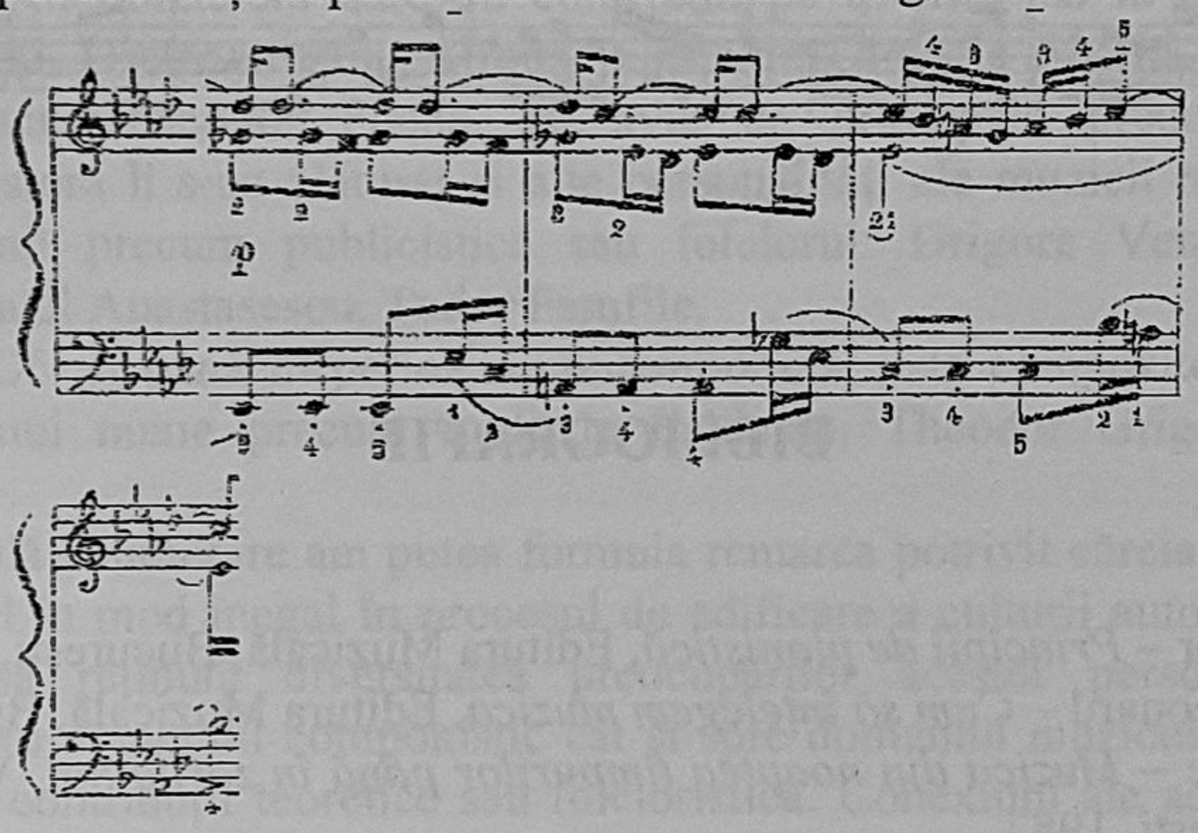
În ultima măsură din pagina a II-a apare la mâna stângă tema (subiectul) în tonalitatea inițială (fa)



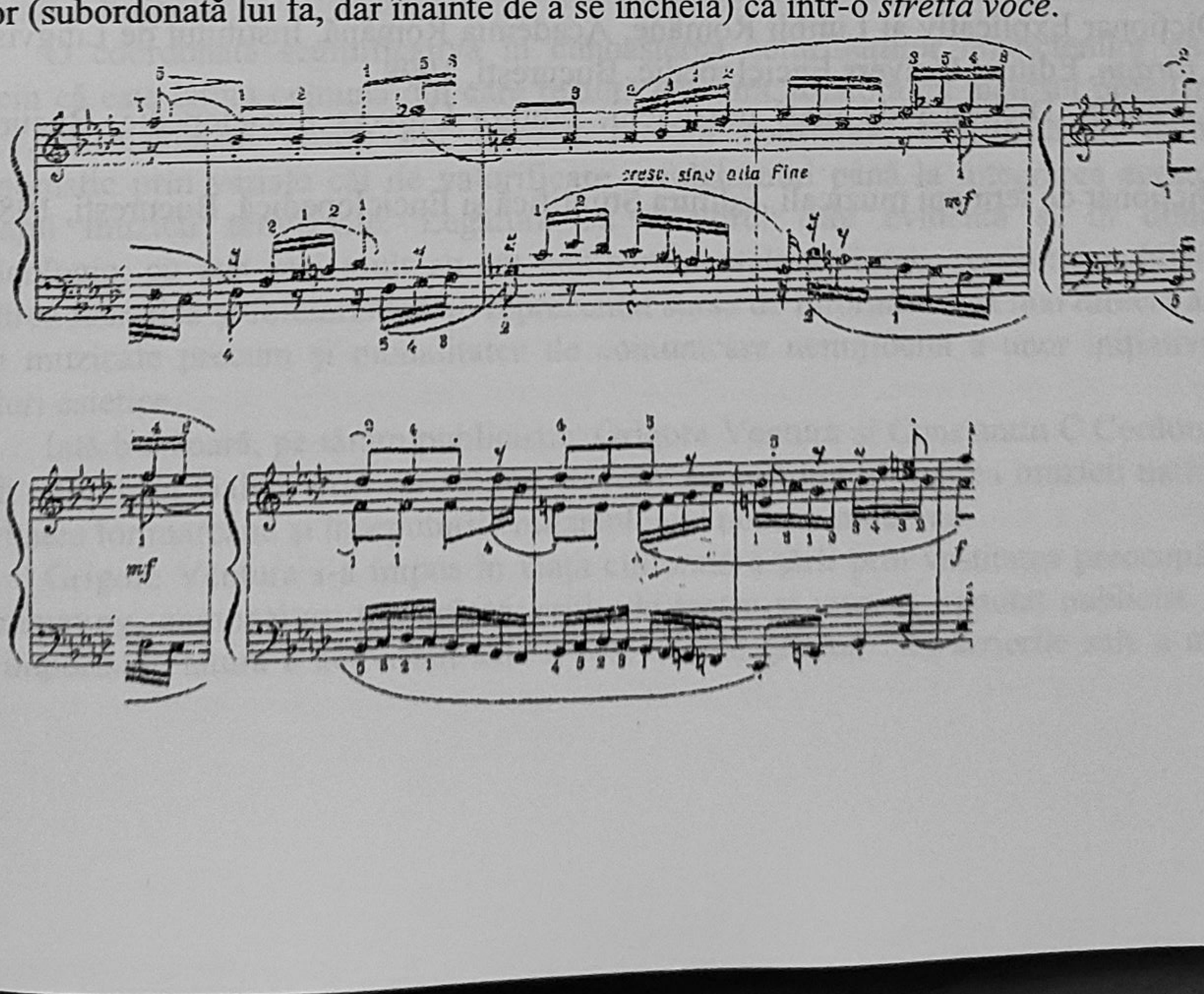
Este o falsă repriză tonală şi de fapt se continuă dezvoltarea. După o serie de elemente din subiect şi contrasubiect, tema se va auzi la vocea a doua.



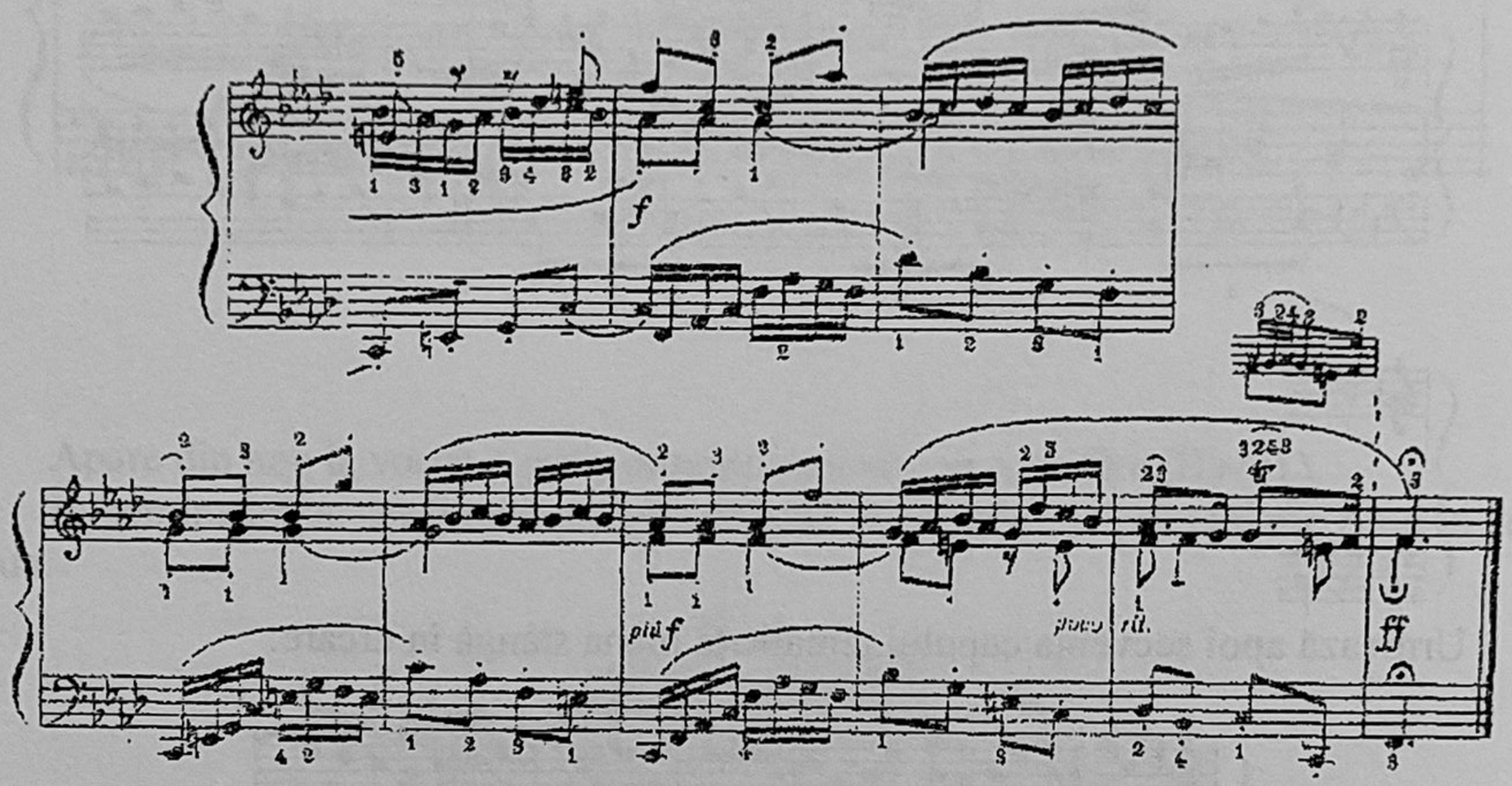
Urmează apoi secvența capului tematic la mâna stângă în urcare:



După un interludiu mai lung în care capul tematic urcă în secvențe la vocea a III-a, iar vocile superioare au un joc imitativ, subiectul apare la vocea I în tonalitatea si bemol minor (subordonată lui fa, dar înainte de a se încheia) ca într-o *stretta voce*.



Ultimele 8 măsuri încheie fuga într-o sonoritate plină, care se amplifică treptat, susținută de 3 pedale armonice ce se sprijină pe sunetul Do din registrul grav (octava mare) în timp ce vocea I coboară în secvențe pe răsturnarea capului tematic culminând pe cadența finală, care sună amplu, hotărât, în *poco ritenuto* pe sunetul fa în *fortissimo*.



BIBLIOGRAFIE

BĂLAN, Theodor – *Principii de pianistică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966

BERNSTEIN, Leonard – *Cum să înțelegem muzica*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1970

GOLEA, Antoine – *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, Vol. I, II, Editura Muzicală, Bucureşti, 1987

PASCU, George; BOȚOCAN Melania – *Carte de istorie a muzicii*, Editura Vasiliana, Iaşi, 2003

*** Dicționar Explicativ al Limbii Române, Academia Română, Institutul de Lingvistică *Iorgu Iordan*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998

*** Larousse. Dicționar de mari muzicieni, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000

*** Dicționar de termeni muzicali, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984

MUZICIENI GĂLĂȚENI. IPOSTAZE CREATOARE

Profesor **Şuşnea Adina**
Liceul de Artă *Dimitrie Cuclin* Galaţi

Din patriotism local dar şi din realitatea obiectivă pe care istoria muzicii românești ne-a dovedit-o, susținem ideea că mulți muzicieni sunt legați de numele oraşului Galați. Cunoscând fenomenul artistic muzical din zona geografică amintită, ne propunem o prezentare sintetică a acelor creatori care s-au născut, au studiat sau au activat o perioadă mai mică sau mai îndelungată de timp în acest loc. Sunt muzicieni a căror afirmare s-a făcut simțită începând cu a doua jumătate a sec.al XIX-lea şi primele decenii ale sec.XX., muzicieni care au contribuit pe diferite căi la consolidare școlii naționale românești. Dintre aceştia, Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin, Ioan C.Bohociu, Teodor Teodorescu, Theodor Fuchs, au avut ca principală preocupare domeniul componistic. Acestora li s-au alăturat şi alte personalități ale muzicii românești care au activat în domenii precum publicistica sau folclorul: Grigore Ventura, Constantin C.Cordoneanu, Bazil Anastasescu, Tudor Pamfile.

Din sec.XX si până în perioada contemporană, lista compozitorilor gălățeni se îmbogățeşte cu noi nume precum Ludovic Feldman, Theodor Grigoriu si Valentin Gheorghiu.

La o simplă enumerare am putea formula remarca potrivit căreia aceşti muzicieni şi-au adus aportul în mod inegal în procesul de edificare a culturii autohtone. In același timp trebuie însă reținută diversitatea preocupărilor acestor personalități artistice îndreptate atât spre domeniul componistic cât şi spre domeniul muzicologic, reprezentat prin publicistică, contribuții teoretice sau folcloristică. Conexiuni ale acestor preocupări sunt frecvente în activitatea muzicienilor gălățeni, rareori conturându-se o specializare singulară. Acest fapt se datorează poate cerințelor varii care le-au fost adresate de viața culturală a timpului.

O coordonată semnificativă în cunoaşterea contribuțiilor muzicienilor gălățeni credem că este latura comună din care rezultă legătura acestora cu melosul popular. Iată de ce, în demersul nostru am urmărit această constantă, exprimată în domeniul componistic prin variate căi de valorificare a folclorului până la integrarea acestuia în limbajul muzicii universale. Legătura cu folclorul este evidentă şi în domeniul muzicologic, cu atât mai mult cu cât compartimentele amintite, respectiv publicistica, gândirea teoretică şi folcloristica au reprezentat sursa de informare cea mai directă asupra vieții muzicale precum şi modalitatea de comunicare nemijlocită a unor inițiative sau idealuri estetice.

Iată bunăoară, pe tărâm publicistic, Grigore Ventura şi Constantin C.Cordoneanu, ambii născuți în Galați, prin scrisul lor obiectiv au sprijinit afirmarea muzicii naționale, activitatea lor marcând şi începuturile muzicologiei noastre moderne.

Grigore Ventura s-a impus în viața culturală a țării prin vastitatea preocupărilor, ca dramaturg, compozitor, traducător, critic de teatru şi muzică, reputat publicist. Cea mai importantă latură a activității sale a fost cea de gazetar . In scrierile sale a militat

pentru valorificarea în muzica cultă a melosului folcloric, având convingerea că în creație „*compozitorii noştri se vor întoarce la izvorul limpede al muzicii populare*".

La rândul său, Constantin C.Cordoneanu are meritul de a fi fondat şi editat din surse proprii cea mai longevivă publicație muzicală românească (14 ani) intitulată „România Muzicală". El a susținut de asemenea, autenticitatea artei naționale, a combătut influențele occidentale şi efectele acestora asupra frumuseții melosului folcloric.

În aceeaşi zonă în care operează cuvântul, reținem si aportul unor muzicieni a căror activitate primordială este componistica: Dimitrie Cuclin, Ioan C.Bohociu, Theodor Fuchs. Prin diferitele forme ale gândirii teoretice, articole, eseuri sau cronici muzicale, studii de istoriografie muzicală şi folcloristică, ei şi-au exprimat opinii personale şi considerații asupra fenomenului muzical.

Activitatea muzicologică pe care au desfăşurat-o a fost ocazională şi legată de o anumită publicație. De exemplu, Th.Fuchs a apărut la *Arta muzicală* , Ion C.Bohociu la *Gazeta Artelor*, iar Dimitrie Cuclin în *Muzică şi Poezie*.

Oprindu-ne asupra lui Dimitrie Cuclin, cel mai de seamă gânditor muzical al țării noastre, după afirmația lui Enescu, este cunoscută implicarea sa în curentul de promovare a şcolii naționale pe baza folclorului. Scrierile teoretice *„Folclorul şi individualitatea creatoare"* şi *„Despre cântecul popular românesc"* exprimă concepția asupra valorificării melosului popular. Interesantă ni s-a părut schimbarea de atitudine pe care a avut-o Cuclin în privința adeziunii totale în ceea ce priveşte influența folclorului asupra formelor şi genurilor muzicale. In *„Gânduri asupra cântecului popular românesc"*, Cuclin consideră că între național şi universal trebuie să fie o relație de subordonare, muzica academică numind-o „*marea artă*", în contrast cu „*mica artă*" cum a denumit folclorul.

Un alt domeniu în care s-a făcut simțit aportul muzicienilor gălățeni este folcloristica. Surprindem şi în această latură diversitatea contribuțiilor prin ponderea folclorului literar în cazul lui T.Pamfile, prin culegeri propriu-zise la Ioan C.Bohociu şi Bazil Anastasescu, prin transcrieri de melodii populare la C.Cordoneanu, sau prelucrări ale cântecelor populare, la T.Teodorescu. Aceste contribuții reflectă tendința existentă în epocă îndreptată spre afirmarea muzicii naționale, dar şi ipostazele multiple ale artistului începutului de sec.XX.

De exemplu, Constantin C.Cordoneanu şi-a adus aportul la realizarea primei culegeri sistematice de dansuri populare, intitulată *„Hora din Cartal"*. Volumul a fost alcătuit de Pompiliu Pârvescu iar transcrierea melodiilor, cunoscute ca fiind primele de pe cilindru de fonograf aparține lui C.Cordoneanu.

La rândul său, Bazil Anastasescu, profesor, compozitor, preşedinte al Societății Corale „Carmen" şi colaborator apropiat al lui D.G.Kiriac., a fost atras de culegerea folclorului. La Galați Bazil Anastasescu a activat aproximativ 30 de ani în calitate de pedagog.

De asemenea, munca de culegător cu directă consecință în creație l-a preocupat şi pe Ioan C.Bohociu, muzician plurivalent care mai bine de patru decenii a stimulat viața artistică gălățeană.

Un alt compozitor la care interesul pentru culegerea şi cercetarea melosului popular s-a reflectat şi în creație a fost Teodor Teodorescu, compozitor ieşean, care a activat 12 ani în Galați. Lucrările sale sunt ancorate în folclorul moldovenesc având la bază prelucrări ale melodiilor populare.

O valoroasă sursă de documentare în cunoaşterea folclorului şi etnografiei române, o oferă scrierile lui Tudor Pamfile. Contribuția sa constă într-o operă artistică bogată cantitativ şi variată ca tematică: colecții de poezii populare şi folclorul copiilor,

evocarea mitologiei populare, prezentarea ciclului calendaristic etc. Tudor Pamfile a susținut ideea de valoare educativă a folclorului.

In domeniul creației muzicale, aportul compozitorilor gălățeni se manifestă în forme și genuri diferite, pornind de la momentul întemeierii școlii moderne de compoziție și până în prezent. In fruntea listei se situează Alfonso Castaldi, compozitor italian, aclimatizat pe meleaguri românești de la vârsta de 19 ani. Primul popas la venirea sa în România, a fost la Galați unde timp de cinci ani (1896 – 1901) a fost profesor particular de mandolină, chitară, vioară și teorie muzicală. De numele său se leagă destinele școlii muzicale românești prin activitatea desfașurată ca pedagog, dirijor, compozitor. O contribuție însemnată pe care a avut-o ca pedagog a fost impunerea unei metode științifice în predarea compoziției și introducerea tratării simfonice ca modalitate superioară a gândirii muzicale.

Urmărind cronologic activitatea creatoare a compozitorilor care s-au intersectat cu orașul Galați, încercăm să reliefăm orientarea acestora spre melosul popular în contextul general de reînnoire a muzicii culte românești pe baza folclorului. In această categorie ne gândim la Theodor Fuchs, Dimitrie Cuclin, Ioan C.Bohociu, Ludovic Feldman, Theodor Grigoriu și Valentin Gheorghiu.

Simbioza dintre melosul popular și tendințele muzicii universale a oferit o diversitate de soluții stilistice în creația românească. In cazul lui Theodor Fuchs, muzician plurivalent care a activat la Galați între 1893-1901, domeniul componistic se caracterizează prin amprenta gândirii romantice dar și prin orientarea spre repertoriul lăutăresc și al muzicii orășenești. Tematica de inspirație românească o întâlnim în *Rapsodiile pentru orchestră* și în lucrările coregrafice.

La Ioan C.Bohociu, legătura cu melosul popular este exprimată prin transpunerea folclorului autentic țărănesc în forme și genuri ale muzicii culte. Simbioza dintre influențele muzicii universale și trăsăturile specifice cântecului popular românesc apare și la Dimitrie Cuclin.

Păstrând proporțiile în ceea ce privește importanța acestor compozitori în ansamblul muzicii românești, ne propunem evidențierea anumitor corespondențe care există între ei, fie în plan caracterologic, în decursul evenimentelor vieții, fie în ceea ce privește formarea, activitatea sau creația. Ambii s-au impus prin multiple ipostaze : creator, interpret, dirijor, folclorist, publicist, teoretician, pedagog, ambii aparțin aceleiași generații care s-a afirmat după 1920, ambii poartă amprenta pregătirii occidentale. De asemenea, creația lor dovedește atașamentul pentru folclor care se manifestă potrivit individualității fiecăruia dintre ei.

In paralela realizată ne-am referit la faptul că și Cuclin și Bohociu au fost devotați muzicii românești, având modestie și putere de muncă. Amândoi au fost legați de Liceul Vasile Alecsandri din Galați, într-o relație de profesor-elev și de asemenea, amândoi au participat la prima ediție a Concursului de creație „George Enescu" din 1913.

Urmărind reperele care evidențiază corespondența dintre cei doi muzicieni, am ținut cont și de faptul că amândoi au excelat în genul simfoniei. In contextul general al creației românești din primele decenii ale secolului XX, contribuția compozitorilor Cuclin și Bohociu în acest domeniu are valoarea lucrărilor de pionerat. In 1910, amândoi realizează câte o lucrare simfonică, mai precis *Simfonia intr-o singură parte* în mi minor de D.Cuclin și *Simfonia Romantica* în La major de Ioan C.Bohociu, prin care ei și-au câștigat meritul de a fi deschizători de drum în acest domeniu. Cele două lucrări au valoarea unor punți de tranziție între orientarea spre tradiția simfonică europeană și tendințele de afișare a specificului național. Corespondența dintre Cuclin și Bohociu, credem că există și în ceea ce privește caracteristicile limbajului creator. Reținem preferința ambilor compozitori pentru scriitura contrapunctică, dar și valorificarea

elementelor folclorice în datele esențiale ale melosului popular (armonic, metric, ritmic, construcție). Nota dominantă caracteristică limbajului artistic la cei doi creatori gălățeni este valoarea expresivă atribuită polifoniei, dar şi înserarea în această tehnică componistică avansată a elementelor melodice de esență folclorică.

In studiul efectuat asupra creației compozitorilor gălățeni, am alăturat deliberat două personalități ale componisticii româneşti, Theodor Grigoriu şi Ludovic Feldman. La amândoi, orientarea artistică manifestată în direcția muzicii naționale se îngemănează în mod progresiv şi constructiv cu elemente înnoitoare ale tehnicii componistice moderne.

Vorbind despre Theodor Grigoriu ne gândim la o carieră de peste 60 de ani desfăşurată în Europa şi America. Este atras de genurile mari ale muzicii (oratoriu, cantată, simfonie, poem simfonic, suită) dar şi de cele camerale (cvartet, sonată, lucrări pentru pian, lied), manifestând totodată un deosebit interes pentru muzica de teatru şi film. Legătura sa cu folclorul este pe parcursul activității componistice într-o continuă transformare.

Pornind de la prelucrarea citatului şi a folosirii temelor concepute după modele populare, continuând cu transpunerea modului de a gândi specific muzicii autohtone după exemplul lui Bartok şi Enescu şi mergând până la abstractizarea acestor experiențe folclorice, Theodor Grigoriu parcurge trepte importante în transformarea concepției sale creatoare. O noțiune frecvent întâlnită în gândirea sa artistică este aceea de ethos, care exprimă interesul compozitorului pentru expresie, pentru esență.

La fel ca şi la Theodor Grigoriu, Ludovic Feldman s-a afirmat după al doilea razboi mondial. In muzica românească el reprezintă un caz aparte şi complet inedit. După o bogată experiență de instrumentist în jurul vârstei de 50 de ani se reorientează spre domeniul componistic.

De la momentul debutului şi până la lucrările finale creația sa corespunde unor etape importante al istoriei muzicii: tendințe neoclasice la început, apoi expresioniste, precum şi adoptarea unor procedee ale muzicii de avangardă.

Caracteristica stilului său este dată de corelarea celor două direcţtii opuse, tradiția şi inovația, respectiv amprenta autohtonă îmbinată cu apartenența la cultura europeană.

Un alt muzician gălățean inclus în lucrarea de față este Valentin Gheorghiu, artist complex apreciat pe tot mapamondul. Pianist, organist, dirijor, el desfăşoară la un înalt nivel şi o activitate componistică. Trăsătura dominantă a creației sale este înclinația spre melodicitate, factura neoromantică combinată cu coloritul național al inflexiunilor populare.

In succesiunea generațiilor, periplul gălățean ar putea continua şi cu alte contribuții care s-au impus în viața spirituală a țării în ultimele decenii care întregesc imaginea cultural muzicală a acestei zone geografice. Să amintim doar două nume: Livia Teodorescu Ciocânea şi Silvia Macovei.

Se poate conchide astfel, că spirala enunțurilor a avut o evoluție ascendentă ceea ce ne duce cu gândul la cuvintele maestrului gălățean Theodor Grigoriu: *„Tradiția este o zestre, un memorial al izbânzilor noastre pe plan sensibil”*.

BIBLIOGRAFIE

BIBLIOTECA „V.A.URECHIA" GALAȚI - *Catalogul manuscriselor şi scrisorilor*, întocmit de Paul Păltânea, Galați, 1979

BRĂILOIU, Constantin - Societatea Compozitorilor Români 1920-1930. *Zece ani de muncă*, Bucureşti, 1930

COSMA, Octavian Lazăr - *Hronicul muzicii româneşti*. Editura Muzicală, Bucureşti, vol.IV 1976; vol.V 1983; vol.VI 1984; vol.VII 1986; vol.VIII 1988.

COSMA, Viorel - *Muzicieni din România*, Lexicon. Editura Muzicală, Bucureşti, vol.I 1989; vol.II 1999; vol.III 2000; vol.IV 2001, vol.VIII 2006;

CUCLIN, Dimitrie - *Folclorul şi individualitatea creatoare*. In: Muzică şi Poezie. Anul II, nr.2, dec.1936 si nr.3, ian.1937

CUCLIN, Dimitrie - *Despre cântecul popular românesc*. In Muzică şi Poezie, anul II, nr.5, martie 1937

CUCLIN, Dimitrie - *Gânduri asupra cântecului popular românesc*. In: Convorbiri Literare. Bucureşti, 76, nr.5-6, 1943

CUCLIN, Dimitrie - *Confesiunile unui compozitor şi estetician*. In: Tribuna, Cluj, nr.29, 17.07.1969

DAN, Viorica - *Un cronicar al vieții muzicale româneşti din secolul trecut: Grigore Ventura*. In: Studii de muzicologie, vol.X, Editura Muzicală, Bucureşti, 1974

DEDIU, Dan - *Episoade şi viziuni*. Ludovic Feldman. Editura Muzicală, Bucureşti, 1991

FIRCA, Clemansa Liliana - *Direcții în muzica românească. 1900-1930,* Editura Academiei, Bucureşti, 1974

FIRCA, Gheorghe - *10 ani de la moartea lui Theodor Fuchs*. In: Muzica, Bucureşti, 13 nr.8, 1963

GRIGORIU, Theodor - *Muzica şi nimbul poeziei*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1986

GRIGORIU, Theodor - *Internet* . Ars Sonora, Bucureşti, 2007

SANDU-DEDIU, Valentina - *Muzica românească între 1944-2000*. Editura Muzicală, Bucureşti, 2002

ŞUŞNEA, Adina - *Ioan C.Bohociu. Regăsirea unui muzician*. Editura Muzicală, Bucureşti, 2006

TOMESCU, Vasile - *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*. Bucureşti, 1956

VASILE, Vasile -*Profiluri de muzicieni români sec.XIX-XX*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986

GEORG FRIEDRICH HAENDEL
SONATELE PENTRU VIOARĂ ŞI BASSO CONTINUO, OPUS 1

Prof. univ. dr. **Maria Toronciuc**
Universitatea de Arte *George Enescu* Iaşi

Arta secolului al XVII-lea este cunoscută în istorie sub numele de artă barocă, cu primele apariţii în arhitectură, apoi în sculptură şi pictură, exponenţii săi manifestând înclinaţie către grandios şi monumental. În istoria muzicii, acest secol este cunoscut drept un moment de răscruce, de mari sinteze şi în acelaşi timp ca un secol generator al întregii gândiri muzicale chiar şi pentru secolele care urmează.

În acest secol, muzica avea un rol deosebit prin faptul că era folosită pentru anumite festivităţi ce se desfăşurau la marile curţi regale. Arta componistică a Barocului, care este întruchipată în tipare măreţe prin creaţia compozitorilor G.F. Haendel şi J.S.Bach, reprezintă o adevărată sinteză a valorilor spirituale, o privire spre noi orizonturi.

Alături de J.S.Bach, G.F.Haendel este cunoscut mai ales prin prisma lucrărilor vocale - operele şi oratoriile sale fiind de o reală importanţă, deoarece mesajul lor este adresat cu adevărat poporului şi umanităţii. Faima acestor două genuri a pus în penumbră compoziţiile sale instrumentale, însă în cadrul muzicii de cameră, sonatele pentru două instrumente, sonatele *à tre*, alături de lucrările pentru clavecin ocupă un loc important şi premergător dezvoltării acestui gen.

Din ansamblul lucrărilor haendeliene cele şase ***Sonate*** prezentate de autor în ***op.1*** reţin atenţia. Trebuie specificat faptul că în acea perioadă compoziţiile gen sonată erau scrise pe un sistem de două portative: portativul de sus era destinat instrumentului principal, expresiv, scris în cheia acestui instrument (de obicei în *cheia sol*), iar cel de-al doilea portativ era în *cheia fa* şi conţinea basul cifrat, susţinut de violoncel, de *viola de gamba* sau de clavecin.

Melodia epocii baroce dispune de o mai mare libertate şi autonomie în comparaţie cu cea a Renaşterii. În această perioadă, ea reprezintă elementul principal al discursului muzical, câştigând în ambitus, în culoare şi în virtuozitatea executării ei. Aceasta se reflectă prin principiile raporturilor stabilite între cele trei funcţii principale de tonică, dominantă şi subdominantă, raporturi ce generează tensiuni şi relaxări.

Organizarea tonal - funcţională a determinat un nou profil al liniei melodice, succesiunea sunetelor fiind subordonată funcţiilor principale sau secundare. Reproducerea severă a unui motiv pe aceeaşi treaptă era evitată în melodica Renaşterii; în Baroc, ea îşi găseşte deplină utilitate alături de tehnica secvenţării, deoarece în muzica instrumentală era permisă practicarea lor nelimitată în plan intervalic, ritmic şi în cel al combinaţiilor. O altă caracteristică a melodiei baroce o reprezintă utilizarea cromatismelor pentru nuanţarea culorilor şi a liniilor sonore, cât şi bogata *ornamentaţie*. Se folosesc *apogiaturi* şi *mordente* cu execuţii în diferite tehnici, *trilurile* cu diverse moduri de început şi sfârşit şi chiar ornamente *de tip melismatic,* ce erau obligatorii în execuţia interpretului solist (ştim că notarea pasajelor melismatice s-a făcut de diversele edituri, tocmai pentru că se cunoştea această obligativitate).

Ritmul este legat indisolubil de planul înălțimilor sonore, fiind cel care ordonează succesiunea variată, dar simetrică a duratelor. Mobilitatea ritmică a crescut o dată cu preponderența instrumentală a melodiei Barocului, fiind utilizate diviziuni raționale ale duratelor fie egale, fie variante ritmice inegale, precum și diviziuni excepționale (triolet în măsură binară).

În general, pentru muzica barocă sunt caracteristice câteva imprecizii de notare: de exemplu trioletele compuse dintr-o pătrime și o optime erau înlocuite cu optimi cu punct și șaisprezecimi. Prin valorile mai mici, compozitorii nu doreau să obțină un ritm mai picant, ci doar o simplificare grafică pe care oricine o înțelegea.

Diversitatea ritmică se raportează perfect caracterului fiecărei mișcări din succesiunea tipică a genului, contribuind astfel la conturarea și întregirea expresivității întregii arhitecturi.

Polifonia a fost preluată din muzica vocală religioasă și chiar laică a Renașterii, de către muzica instrumentală barocă; aici, s-a realizat o adoptare și o valorificare a procedeelor tehnice renascentiste într-o sinteza superioară impusă de aceasta. Astfel, a rezultat o polifonie armonico-tonală care avea la bază basul cifrat cu întregul complex de elemente ale sistemului (acorduri, note melodice de legătură, de broderie, întârzieri etc.), toate gândite în cele două moduri: major și minor.

Armonia reprezintă organizarea verticală a discursului muzical direcționată de basul general, căruia i se supune orice alcătuire melodică simplă sau complexă. Fundamentul armonic are la bază și aici, ca în toate compozițiile muzicale preclasice, acordurile treptelor I, IV, V, considerate trepte principale, acestora adăugându-li-se cele secundare II, III, VI și VII, îmbogățite cu acorduri de septimă pe toate treptele și de nonă de dominantă cu note melodice de pasaj, întârzieri, suspensii, pedale și broderii.

Dinamica a continuat să-i preocupe pe compozitorii preclasici astfel încât practica notării intensităților dinamice se extinde tot mai mult, cele mai frecvent întâlnite fiind cele în ecou (*piano – forte*), dar sunt fructificate și cele de traseu (treptat, pornind de la *pianissimo* și ajungând la *fortissimo*). Chiar dacă nu întotdeauna intensitățile dinamice sunt notate, acest lucru nu înseamnă că ele nu trebuie folosite, bineînțeles, cu discernământ și cu gust artistic.

Agogica se conturează treptat ca dimensiune stilistică secundară, *Barocul* fiind bogat în termeni de mișcare, ce vor fi ulterior preluați în practica instrumentală. Totuși, nu sunt notate decât rareori, la sfârșitul unei mișcări (părți) prin termenii *rit*. sau *coroană*.

Fiecare muzician interpret fie el violonist, cântăreț sau pianist, trebuie să producă cu ajutorul instrumentului său, sunete cu anumite calități expresive. Nimic nu înfrumusețează mai mult o execuție instrumentală decât o sonoritate cantabilă, plină de conținut și bun simț, cu ajutorul căreia se pot reda imagini, idei, sentimente, stări sufletești. În arta interpretării, rolul important îl are și fundalul sonor care este determinat de trăsăturile generale ale *stilului specific* fiecărui compozitor și fiecărui curent muzical. Lucrările muzicale din perioada *Barocului* reclamă în majoritatea cazurilor o sonoritate consistentă, plină de savoare și prospețime chiar și în nuanțe mici.

De o importanță deosebită erau *ornamentele* caracteristice stilului baroc, ornamente care confereau muzicii mai multă elasticitate, și care evidențiau anumite sunete melodice. Din categoria acestora putem aminti *apogiatura lungă*, care este cea mai însemnată; ea este întotdeauna accentuată și se execută pe timp. Un alt ornament important este *trilul*, care de foarte multe ori se aplică nu doar sunetelor deasupra cărora este pus semnul, ci uneori se execută și pe sunete prevăzute cu semnul *mordentului*.

Începutul trilului se face de regulă cu sunetul superior. Există însă și excepții:

a) trilul trebuie început cu sunetul inferior numai atunci când este precedat de un sunet care are aceeași înălțime cu sunetul superior al trilului;

b) trilul este început cu sunetul inferior atunci când este precedat de un sunet ce formează un interval de terță cu sunetul superior al trilului. Fiecare caz va fi atent analizat în vederea optării pentru formula autentică în care a fost conceput.

Durata trilului variază în funcție de valoarea notei și în funcție de ceea ce urmează după acest ornament.

Terminația unui tril poate fi constituită din unul până la trei sunete, iar atunci când valoarea notei este foarte mică este recomandat să se renunțe la terminație. Tot din categoria ornamentelor fac parte și *ornamentele de tip melismatic*, care în părțile lente solicitau interpretului participarea efectivă și afectivă.

K.Ph.Emanuel Bach spunea că: „Un muzician nu poate emoționa decât dacă el însuși este emoționat; el trebuie să se transpună în toate afectele pe care vrea să le trezească la ascultători; el le transmite sentimentele sale și îi determină să aibă și ei aceleași trăiri".

Muzica de cameră din această perioadă, prin elementele cuprinse în cele patru puncte rezumate din evoluția formei (*ricercar, canzona instrumentală, suita, formele variaționale*) se prezintă în cele mai variate configurații. De fapt, în această perioadă, muzica de cameră reprezintă un domeniu vast, cu forme și mijloace particulare în ansamblul creației muzicale, cu experiență dobândită din alte genuri, cu elemente de stil preluate și cristalizate în muzica vocală și instrumentală în decursul timpului. *Ansamblul cameral* reprezintă una din formele elementare de colaborare între mai mulți muzicieni pentru exprimarea artistică și directă a emoției și gândirii muzicale. Acest gen de muzică prezintă câteva trăsături comune: spiritul de colaborare, de dozare judicioasă a întregii acțiuni muzicale, prezentarea plastică a tuturor elementelor de conținut și de formă, printr-o tehnică specifică de tratare a substanței muzicale, care, cu timpul se va defini ca *stil de cameră.*

Sonatele pentru vioară și basso continuo de Haendel se evidențiază prin *noblețea dialogului* dintre instrumentul solist și cel de acompaniament. Prin preluarea delicată a motivelor melodice și ritmice, cele două instrumente reușesc să creeze și să confere unitate, echilibru și lejeritate expresivă.

Amploarea frazei, caracterul cantabil, de o inegalabilă noblețe a desenului sonor, țesătura armonică, fac din sonatele haendeliene, prin vocea viorii, un monument al artei muzicale a timpului. Bogăția lor melodică, claritatea scrierii armonice, logica structurii au făcut ca ele să fie executate de-a lungul timpului în concerte, dar să constituie și unul din primele contacte, deosebit de fructuoase, ale ucenicilor instrumentiști cu muzica adevărată.

În partiturile creațiilor baroce, foarte rar erau notate ligaturile. Știm doar că în muzica preclasică era folosită cu precădere trăsătura de arcuș *detaché,* mai cu seamă în părțile cu tempo-uri mai rapide, în timp ce în părțile lente și cantabile se recurgea la trăsătura de arcuș *legato*.

În privința mijloacelor de interpretare violonistică ale muzicii baroce se pot utiliza trăsăturile de arcuș: *detaché* cu toate derivatele sale: *martellato, portato* și chiar *spiccato,* executat cu foarte mare prudență în porțiunea de sub mijlocul arcușului, dar și trăsătura de arcuș *legato*.

Detaché-ul Barocului (*grand detaché*-ul) se realizează cu punct la coardă, cu presiune constantă pe toată porțiunea de arcuș. Această varietate a *detaché*-ului o întâlnim în partea a II-a a *Sonatei nr.10*, în partea I a *Sonatelor nr.12* și *nr.13* și în partea a IV-a a celei din urmă sonate.

În situația când presiunea se păstrează continuă și egală pe toată porțiunea arcușului, variind însă viteza, apare acel *punct de coardă* (fără diferență de presiune) despre care vorbește Y.Menuhin în *„Arta de a interpreta la vioară"*.

Reducând cantitatea de arcuş şi mărind tempo-ul, dar păstrând modul de realizare, obţinem acel *detaché*, clar pronunţat, care mai târziu va fi folosit de W.A.Mozart. În cazul sonatelor haendeliene, acest *detaché* va fi utilizat în secvenţările dinamice (repetarea motivului în nuanţă mică) a părţilor a II-a din *Sonatele nr.10, nr.12* şi *nr.13.*

Detaché-ul *aerisit* (întrerupt) se realizează cu presiune egală şi cu viteză mare, reducând sunetul la două treimi din valoarea sa. Proporţia între sunet şi pauză trebuie păstrată riguros, în caz contrar (în special prin reducerea pauzei) se creează inegalităţi şi dezechilibre metro-ritmice. Este cazul trăsăturii specifice în special a părţilor a II-a a *Sonatelor nr.10, 12, 13, 14, 15*, dar şi a părţii finale din *Sonatele nr.13* şi *nr.15.*

Trăsătura de arcuş *legato* se utilizează cu variantele sale: *legato de expresie, legato de treceri peste coarde, legato sincopat* sau chiar *legato de tip bariolaj* (pe coarde alternante); fiecare mod de arcuş îşi aduce contribuţia la definirea şi individualizarea caracterului şi expresiei întregii arhitecturi a sonatelor.

În vederea realizării articulaţiilor clare ale ideilor muzicale amintim: *repartizarea frazei în trăsătura de arcuş*, *utilizarea digitaţiei* cea mai firească şi convenabilă, *alegerea timbrelor* şi felul *vibrato*-ului, *sublinierea mişcării vocilor*. Toate acestea solicită din partea instrumentistului multă abilitate în manevrarea arcuşului, o bună cunoaştere a problemelor de emisie şi sonoritate specifică Barocului, dar şi discernământ şi bun gust în selecţia mijloacelor tehnico-expresive folosite.

În realizarea *dinamicii* de tip baroc, alături de toţi factorii amintiţi, un rol important îl are *accentul* muzical. El reprezintă acel „nerv" vital fără de care interpretarea ar fi monotonă, inexpresivă şi fără viaţă.

Accentele dinamice se produc prin apăsarea arcuşului sau prin accelerarea vitezei de deplasare a acestuia, după care urmează o uşoară scădere a intensităţii sau chiar blocarea vitezei. O deosebită contribuţie la realizarea acestei *declamări* o are modul de *articulare* a degetului şi *vibrato*-ul, care va fi modificat în elementele lui constitutive: *amplitudinea* şi *frecvenţa*. Raportul dintre acestea este variabil în funcţie de intenţia de frazare: nu se va exagera însă, pentru a nu prejudicia obţinerea sonorităţii caracteristice perioadei.

În ceea ce priveşte *ornamentele*, acestea vor fi executate cu o *articulaţie* clar individualizată pentru fiecare sunet constitutiv, fără ca această mişcare să devină un scop în sine. *Articulaţia* va urmări realizarea expresiei: *articulaţie activă, vioaie* – pentru părţile repezi şi *articulaţie fină, expresivă* – pentru părţile lente, structurate în fraze de largă respiraţie.

Lucrările se disting prin prospeţimea implicaţiei şi prin tendinţa de a păstra mai degrabă forma suitei aparţinătoare trecutului decât aceea de a urma evoluţia sonatei viitoare. Claritatea şi grandoarea stilului, procedeele tehnice utilizate, procedee ce sintetizează experienţa acumulată a înaintaşilor şi contemporanilor săi, fac ca aceste creaţii instrumentale să fie abordate atât de amatori, cât şi de profesionişti. Întotdeauna însă, o obligaţie majoră revine interpretului: anume aceea de a identifica forma fiecărei fraze muzicale din contextul discursului muzical şi de a preciza elementele care o compun, toate acestea făcâdu-se pentru siguranţa unei execuţii logice.

Integrată în *ethos*-ul raţionalist al *Barocului* prin organizarea tipic tonală, prin structura ansamblului şi prin caracterul dialectic, *Sonata* a devenit capabilă să exprime dinamismul şi să fie una dintre formele cele mai puternice de exprimare a sentimentelor, fiind într-o mare măsura caracteristică tuturor compozitorilor şi tuturor interpreţilor instrumentişti.

Arhitectura somptuoasă a *Sonatelor* lui Haendel se caracterizează prin unitatea ansamblului străbătut de acelaşi patos în fiecare dintre cele patru mişcări, ce sunt caracterizate prin *noblețea și amploarea liniei melodice*, susţinută din punct de vedere sonor de *armonia convingătoare* şi de *cadenţele ample.*

Putem concluziona că muzica instrumentală a constituit o puternică pârghie în dezvoltarea muzicii şi a concurat pe deplin în evoluția acesteia spre epoca muzicii clasice. *Sonata preclasică* a reprezentat un stadiu important în dezvoltarea muzicii instrumentale de cameră. *Sonata* monotematică este rodul investigațiilor multiple, realizate pe tărâmul formelor muzicale.

Prin aceasta, ***Sonatele pentru vioară şi basso continuo op.1*** se înscriu în estetica timpului, aducând o valoroasă contribuție la dezvoltarea genului instrumental-cameral.

BIBLIOGRAFIE

BERGER, Wilhelm – *Teoria generală a sonatei*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1987

BERGER, Wilhelm – *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1965

BERGER, Wilhelm – *Estetica sonatei baroce*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1985

BUGHICI, Dumitru – *Suita şi sonata*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1965

BUGHICI, Dumitru – Gheciu, Diamandi – *Formele şi genurile instrumentale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1960

EISKOVITS, Max – *Introducere în polifonia Barocului*, vol. I, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj 1973

HERMAN, Vasile – *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982

ILIUȚ, Vasile – *O carte a stilurilor muzicale* vol I, Editura Academiei de Muzică, Bucureşti, 1996

NICOLESCU, Mircea – *Haendel*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1959

NICOLESCU, Mircea – *Sonata*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962

PAPU, Edgar – *Barocul ca tip de existență*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1977

PASCU, George - BOȚOCAN, Melania – *Popasuri în istoria muzicii*, Editura Spiru Haret, Iaşi, 1995

SCHONBERG, Arnold – *Viețile marilor compozitori*, Editura Lider, Bucureşti, 1997

SHAW, Bernard – *Despre muzică şi muzicieni*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1969

SCHUMANN, Robert – *Scritti sulla Musica e Musicisti, Bottega di Poesia*, Milano,1925

ŞTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, vol.I, Editura Fundației Culturale Române, 1995

TODUȚĂ, Sigismund – *Formele muzicale ale Barocului*, vol I – II, Editura Muzicală, Bucureşti, 1969

PARTITURI

Haendel,G.,Fr. – The Complete Sonatas for Violin and Figured Bass, Book 1: Six Sonatas, Ed.Urtext-Bärenreiter 4226

Haendel, G.Fr. – Sonate pentru vioară şi pian, Ediție îngrijită de Ionel Geantă, Editura Muzicală, UCMR, Bucureşti,1965

Muzica este o revelaţie mai înaltă decât orice înţelepciune şi orice filozofie
... Cine pătrunde sensul muzicii mele
va scăpa de ticăloşia în care se târăsc ceilalţi oameni.

Ludwig van Beethoven

Muzica este o lege morală,
ea dă suflet universului,
aripi gândirii,
avânt închipuirii,
farmec tinereţii,
viaţă şi
veselie tuturor lucrurilor.
Ea este esenţa ordinii,
înălţând sufletul către tot ce este mai bun,
drept şi frumos.

Platon, *Republica*

ISBN GENERAL: 978-973-716-524-4

ISBN VOL IV

ISBN 606-520-319-X

9 786065 203198